



كلمة الطاهر وطار

عشرون سنة من الحضور

في مثل هذه الأيام من عام 1989، كنا، يوسف سبتي وأنا، نداول في شأن إنشاء جمعية ثقافية، تكون الأولى من نوعها في العالم العربي.

فتحنا أولاً، ملف المثقفين الجزائريين وإشكاليات التعامل معهم، هؤلاء مفرنسون، هؤلاء مغربيون، المفرنسون عموماً، تيارات وفصائل، المغربون، ممزقون، بين يمين اليمين ويسار اليمين، معظمهم بدو، خطواتهم نحو الحداثة، مترددة، وقابلة للتراجع في اغلب الأحيان، أفضلهم وأكثرهم تفتحاً، هو من لا يقف في الطريق حجر عثرة.

وصلنا إلى نتيجة، أن ليس هناك طبقة مثقفة، يمكن أن تشكل نقلاً في الميزان، ويمكن أن نستهدفها من خلال جمعيتنا.

فتحنا ثانياً، ملف التسمية، واستغرقنا أسابيع نقلب الأسماء الجزائرية الكبرى، هذا لا يعبر عن هويتنا، هذا لا يرتفع إلى المستوى الإنساني، هذا لم يبلغ العالمية، وتجنّبنا التسمية بالمكان، كما فعل إخوتنا المغاربة، حين اختاروا قبة توبقال، تسمية لإحدى منشآتهم الثقافية.

أخيراً اهتدينا إلى الجاحظ، فوجدناه عالماً، ووجدناه أديباً، ووجدناه مفكراً حراً عقلائياً مسلماً عربياً.

ورغم غرابة الاسم على الأذن الجزائرية ونقله، في اللسان الجزائري، فالجاحظ وكل ما ينسب إليه غريب في هذا البلد.

رتبنا، السبتي وأنا، كل الأمور، ووضعنا أكثر من مئتين مئتين، ثم انطلقنا نجس النبط بدون أمل كبير، في أننا، بعد خمسة وعشرين سنة، من الحضور، نجني ثمرة بذرتنا هذه. الجاحظية بشعارها: لا إكراه في الرأي.

لم نقطع من المشوار سوى عشرين سنة 1989-2009.

الطاهر وطار

Wattar77@hotmail.com



الكبير... كبير دائما..

د.علي ملاحي

"أفكر في الجاحظية أكثر من تفكيري في نفسي"، ..كلمة مسؤولة قالها الطاهر وطار.. ليعبر عن ثقل المسؤولية الثقافية التي تؤذيها جمعية الجاحظية في الحياة الثقافية الجزائرية، وهو الذي صنع عائلة ثقافية نادرة.. لم تحصل في العالم العربي.. باعتراف الحبيب وغير الحبيب.

يد الجاحظية التي مدت إلى كل المتقنين ولا تزال كذلك.. وهي التي تحرص ببسالة على تفعيل الراهن الفكري والإبداعي من خلال برنامجها الثقافي المتواصل على مدار السنة من خلال نشاطات إبداعية ومحاضرات جادة تقدمها أسماء ثقافية وفكرية فعالة..

وتمثل مجلة النبين، لبنة ثقافية مهمة تساهم بها الجاحظية في التعرف بالأقلام الجزائرية، مع انفتاح عميق على كل الأسماء العربية الأدبية والفكرية والنقدية التي تمارس حضورها هنا.. وهناك.. ولم تسمح النبين نفسها بممارسة أسلوب الإقصاء على أي دارس أو قارئ أو أديب شاعرا كان أم قاصا.. والدليل على ذلك هذه الأبواب المخصصة لحقول متعددة من الدراسة إلى المقالة إلى الحوارات الثقافية المفتوحة، إلى الشعر والقصة، مع الدخول إلى عوالم ثقافية عالمية وعربية.

كل ذلك.. جعل من مجلة النبين.. رؤية فاعلة لها مصداقيتها عند المهتمين.. ولابد من الإقرار أنها نافذة حية.. لبلي الطاهر وطار بلاء حسنا لتكون وثيقة الخطى. وهي شهادة صادقة على ما قاله وطار المشدود بكل جوارحه إلى الجاحظية. المتفاعل مع المتقنين والمبدعين إلى درجة الغيرة.. وخير دليل هذه الرعاية وهذا الحرص على استمرارية المجلة ووقوف الجاحظية بنفس المقام المعتاد.. حتى وهو في موقف العلاج بعيدا.. ولا أخفي عليكم.. إذا قلت لكم إن الطاهر وطار يسمع ويرى كل نبيب في الجاحظية، ولا تقوته شاردة ولا واردة. تحدث في الجاحظية.. ينظم.. ويبرمج، وينبه، ويدعو الآخرين ويستقبل المتقنين عن طيب خاطر.

هذه الروح للكبرية.. التي تجمع الجاحظيين، تمثل ظاهرة مميزة في الثقافة العربية.. وقد استطاعت الجاحظية أن تقدم الثقافة الجزائرية بقوة.. لأنها استطاعت ببسالة أن تجمع شمل المتقنين الجزائريين تحت برقوس واحد.

وللشهادة.. فقد أسعدنا كثيرا نحن الجاحظيين ونحن نسمع كاتبنا كبيرا مثل رشيد بوجندرة يعترف للطاهر وطار بذلك، ويشهد بلسانه أن وطار كان سابقا لشم المتقنين.. شهادة دليمة تجعلنا نشد باعتزاز كبير على هذه الروح الإبداعية العالمية التي تؤكد أن الكبير كبير دائما.. مهما حصل.. ونحن لا نشك في نيل رشيد بوجندرة الإبداع والثقافي. ولا نرى في خلافه الثقافي مع وطار خلافا أبديا جارحا ولا نريد أن تستمر طفرة الغضب لأن الإبداع بحاجة - في الجزائر- إلى هذه المؤازرة المعنوية -على الأقل- وهي مؤازرة تؤكد مصداقية مشروع وطار الثقافي الكبير.. والعميق. وهو ما يعني أن جهد الجاحظية النؤوب لم يذهب لأراج الرياح..

من خلال التبيين.. نقول إن العبقرية تبدأ من هنا.. من هذه الروح العالية التي تتجاوز الشوفينية الثقافية والإبداعية الضيقة.

إن إقرار بوجندرة بالدور الريادي للطاهر وطار في تحويل بيته خلال السبعينات إلى حلقة أدبية يجتمع فيها الأدباء والفاعلون في الحقل الثقافي بالجزائر، متجاوزا في ذلك ما بينه وبين وطار من خلافا مؤكدا أنه لا ينكر على وطار أنه كان سباقا للم شمل المتقنين، حيث كان بيته ناديا أدبيا حقيقيا، وقد استطاع أن يجمع فيه كل المتقنين باختلاف توجهاتهم و كان بوجندرة نفسه من مرتاديه.. و كان للطاهر وطار كل الجراة وكل الصبر في أخذ زمام المبادرة لجمع شمل المتقنين والأدباء في نادي ثقافي يناقشون فيه واقعهم وانشغالاتهم."

الفضل الثقافي للطاهر وطار مشهود.. ومعهود.. وللأمانة فقد كان وطار دائما يحس بغضب عندما لا يجد في فهرس المجلة دراسة أو مقالا عن المبدعين الكبار مثل رشيد بوجندرة وكاتب ياسين وبن هونقة واسيني الأعرج وأمين الزاوي.. وغيرهم..

إن الإشراف على مجلة مثل التبيين ليس مسألة سهلة، لما ينتظر منها من دور ثقافي ونقدي وإبداعي.. ولولا هذا الحرص الكبير من الطاهر وطار، وهذه الدراية في العمل.. لما كانت المجلة على ما هي عليه.

إن مجلة التبيين، لا تتردد في تبيين إبداعات وأبحاث الدارسين.. وما نطلبه هو هذا الموقف المعنوي -على الأقل- من قبل الجهات الثقافية المختلفة.. وقد كانت وزارة الثقافة ولا تزال تمد كل الوعالة.. المادية والمعنوية.. ولا شك أن الدعم المعنوي من المتقنين أنفسهم يمثل عملة مهمة لمواصلة المشوار الثقافي.. ولا شك أن الاحتفاء بالطاهر وطار هو تسجيل موقف كريم يرفع معنويات الجاحظية ويزيدها طموحا.

إن الحكمة الأدبية تقول في سيرة الكاتب الكبير وطار أنه ظل الراعي الأمين للمبدعين، وقد كانت القاعات ونور الثقافة تنهافت عليه، احتضنت تحت جلاببه الإبداعي مبدعين كبار بلغوا قمة الإبداع مثل واسيني الأعرج وزينب الأعوج وربيعة جطلي وأمين الزاوي والراحل عمار بلحسن والراحل بختي بن عودة وعمار يزلي ومحمد زيتلي واحمد حمدي واحمد نور وحمري بحري وبلقاسم بن عبد الله ويوسف سبتي ومخلوف عامر... دافع بحكمة المبدع الراعي عن مصطفى الغماري وعز الدين ميهوبي وعلي ملاحي ويوسف وغليسي وعياش يحيايوي وعيسى لحيلج.. وكان حريصا في كل الأوقات على الدفاع عن الرأي والرأي الآخر، ومتلما كان عنيدا في شخصه كان حنونا وهو يرتب على كنف المبدعين.. بشكل سواء.. بعيدا عن المزيدات.. وكانت له لمسته الدافئة باستمرار.. وهذه سجيته التي لا يزال يعمل بها..

نقول هذا الكلام ونحن نحبي مرة أخرى كل المتقنين الجزائريين ونعدهم بحول الله أن يعود عسى الطاهر في القريب العاجل إلى بيته الثقافي الكبير.. ليضيف المزيد من اللمسات الثقافية والأدبية والفكرية..

حقا.. الثقافة.. بدون عسى الطاهر يشوبها يتم من نوع خاص.. لذلك نترقب كجاحظيين هذه العودة الجميلة لكبير الجاحظيين.. عسى الطاهر إلى بيت الجاحظية.. معافى.. في كامل معنوياته كما عهدناه. ويكفي أن نذكر هنا أن زيارته التي اقتطعها ونحن بصدد اللمسات الأخيرة لهذا العدد أعطت للجاحظيين حيوية إضافية.

في نقد القصيدة المغربية

د. مصطفى الشليم

بخارجيات النص، وكاد لا يقترب من أفضيته الداخلية إلا لاقتصاص شاهد، أو لتقصص معلومة، أو للظفر بما اعتبر من قبيل فنية التعبير، أو بالألوان الفنية للقول الشعري.

إنّ العدول بالفهم ذاته من الانتباه إلى استكناه ماهيته مدين إلى الكتابات النقدية الحديثة أو القريبة من الحديثة، في المغرب، التي أرخت لقطعية منهجية مع التقني الانطباعي للقصيدة، وللأشكال الثقافية بشكل عام، واختارت السؤال المعرفي للنص الأدبي حفظاً وسبقاً ونسقا.

وقد تكون الجامعة المغربية عملت على تجليز هذا التحول من خلال برامجها التأطيرية من جهة، وعبر الرسائل والأطاريح التي تقدم للمناقشة من جهات أخرى، والتي أُلحقت بمدارات ثقافية مختلفة تقرا بلغة عاملة ما كان يقرأ بلغة حاملة، وتكتب التاريخ استناداً إلى رايه وليس تكاءً على كائنه الجمعي في الذكرة التراثية.

ولعل د.محمد مفتاح أن يكون، وباحثين آخرين، من الذين عملوا على تلوين المساحة النقدية بما يسعف في بيان التحول من النقاد التائرية إلى نقد معرفي يقول عنه: "و هذا ما توخيناها باقتراحنا مفهومنا نحتاه من: الثوابت والتاريخ "التولويخ" وبنينا للكتاب على هديه حتى نبدأ تسير نحو مقاربة جديدة لتحليل النصوص ندعوها "النقد المعرفي" على غرار الدلالة المعرفية وعلم النفس المعرفي والأنثروبولوجيا المعرفية؛ وسيكون سداه ولحمته مفاهيم مستوحاة من المنطق والرياضيات واللسانيات والسيميائيات والعلوم المعرفية

لعله كان سؤالا إشكاليا: هل يمكن اعتبار عدم الفهم، في نقد النماذج للنصية المغربية، عتبة أولى للقراءة الواعية بالنسق والتأويل؟

ثمة إشارات متناثرة في السجل النقدي للقصيدة المغربية إلى أن الوعي بانتساب النص إلى نسق ينتظمه، ويمارس تأثيره فيه، وإلى كون النسق ذاته نتاج تراكم نصي يتوحد حين يتعدى؛ وهما، معا، يخضعان لجندلية ثقافية، كبنوة وسيرورة، وإلى أن تلك الجندلية تؤمن بإمكانية السفر في التاريخ من غير لمحاء لجغرافية الذات والأسماء.

تلك الإشارات، قد تتبري عبارات، كلما تأملنا صنيع النقد بالقصيدة المغربية أو صنيع القصيدة المغربي إذا يتجاذبان ويتأهمان بلبلورة ثقافة الهوية، أمدت التامل بالماء الذي اقتصره الخوض الدراسي قبل الاستصحاب الشمولي لأليات اشتغال البنية الثقافية المغربية، وأمدته بالأسئلة، التي ظلت مرجأة أو لعلها بقيت مطفاة؛ فلما يتيسر لغير قليل من الخاضعين ملاقاء القصيدة في اشتعالاتها وتحولاتها.

سؤال ثقافة الهوية وارى، عن العيون، أسئلة تختص بهوية الثقافة ومساراتها التي يمكن أن يكون النص الشعري ذا مركزية منها.

ذهب الشعر بعيدا عن المقاربات الافتراضية ليكون للمسعى تاريخا واصفا لشكل أدبي.

عدم الفهم كان يمارس فعلا تأويليا غويا بلغة عادية لغياب مبادئ نسق أكبر يؤدي إلى "التأويلية العالمية التي تعيد بناء اللغة" من خلال الفهم. هذه المفارقة أسهم؛ في انتشارها، "المسح الطوبوغرافي للسباحي للقصيدة من قبل المنصرين إليها، فكاد الصنيع النقدي يكتفي

"طريقا يتوخى الكشف عن الظاهرة الصوفية، وإيضاح عناصرها، وعلاقات بعضها ببعض ثم صياغة كل ذلك في "نسق" على أنه "نسق" مجتمعي تتعرض بعض عناصره للانحرام، عاجلا أو آجلا، إذا ما أحدثت ثورة في البنية التحتية، وأوضح دليل على هذا غياب بعض عناصر "النسق" الأندلسي والمدني بالقياس إلى "النسق" البدوي الذي هو النموذج. ونتيجة هذا أنه قابل الاضمحلال بحذلقه، وقابل للرجوع إلى النموذج الأمثل تبعا لضرورة التاريخ ووجهة صناعته.⁵

وتبعا لذلك تبلور السؤال النقدي، عند محمد مفتاح، في البحث عن الأوليات التي حكمت الثقافة المغربية وجهتها، وعن تفاعل النسق مع محيطه الخارجي، وعن ديناميته التي تكفل حقيقته.⁶

دينامية النسق بيان لدينامية الثقافة المغربية وللتظلمات؛ "نسق دينامي معقد وغير خطي؛ ومع ذلك فإن خطيته وتعبده لم يجعل منه نسقا متسارعا النمو متشعبا إلا في أوقات قصيرة...⁷ ولعله كان سؤالا يهيج بمقدمته، قبالا، حين يقول: "لما أطروحتنا فنحن نزع أن الروح الناطم للأدب المغربي هو الدعوة إلى الاتحاد للقيام بالجهاد. ومنهاجيتنا التي نوظفها للبرهنة على الأطروحة منهجية نسقية اجتماعية معطاة ومبنية...⁸ وهي الناظرة في "النواة الموجهة للثقافة المغربية بما فيها من علوم شرعية وعقلية وأدبية، والأدبية بما فيها من شعر فصيح بمختلف أغراضه وعامي بتنوع تجلياته؛ والنواة هي: الدعوة على الاتحاد والجهاد...، "ب" اعتبار الأدب نسقا فرعيا من نسق مجتمعي عام واعتماد المقايضة لإثبات العلاقة بين الأنساق...⁹

النسق الدينامي، في تصور مفتاح، اعتبرناه النسق الأكبر الذي أجرى تحولات أنساق صغرى

وفلسفة الذهن؛ وهي -كما يدرك حكماء الأمة- علوم هذا العصر.²

هذا النقد المعرفي كان هاجسا تصوريا ومنهجيا، عند محمد مفتاح، منذ كتاباته الأولى التي أسست لمشروعه النقدي الذي ينبنى على مبادئ أجمعها د. أحمد بوحسن على النحو التالي:

1. مبدأ الاستمرار المنتظم بإصدار مؤلف كل سنتين تقريبا.

2. مبدأ الجمع بين الممارسة النظرية والتطبيقية.

3. مبدأ تتاسل ونمو المشروع بخروج مؤلفاته الواحدة من صلب الأخرى.

4. الفرضية الأساسية للمشروع: الدعوة إلى الجهاد والاتحاد، وهي نواة أطروحته للدكتوراه حول: "الخطاب الصوفي. مقارنة وظيفية"³

5. الفرضيات الخاصة المتفرعة عن الفرضية الأم.

6. الانتقاء والترجيح بتشديد البناء النظري لمشروعه وينفذ النظريات المتفاعل معها.

7. القراءة المضاعفة المروحة بين الكتابات الغربية والكتابات العربية الإسلامية.

يرى د. أحمد بوحسن أن "أهم أفق فتحة مشروع محمد مفتاح هو قدرة الخطاب العربي على استيعاب مختلف النظريات والمناهج والمفاهيم. ثم قابليته للإفصاح عن نفسه كلما دخلنا إليه بأدوات علمية جديدة وتصور نظري أوسع. والنتائج التي توصل إليها المؤلف كبير دليل على ذلك. ولهذا فإن رهان المشروع مازال مفتوحا ما دمنا نؤمن بأن الخطاب العربي الإسلامي مفتوح كغيره من الخطابات الإنسانية على كل مجهود علمي وفكري جاد"⁴

كانت الأطروحة المركزية لمحمد مفتاح، ناقدًا، علامات الدعوة إلى الجهاد والاتحاد في الكتابة الصوفية وفق مقارنة وظيفية تتحرى

أتى يتلمس العمق الثقافي لبلاغة القصيدة المغربية تحديدا وإن كان لما يرسد لها، بعد، مؤلفا مستقلا يتناولها؛ علما أنه، في كتابه الأخير عن "الشعر وتناغم الكون"، عاد إلى التصوف نسقا أكبر وإلى الشعر أفقا أندر على إحداث التناغم، وكأنه يستترك، على الخطاب الصوفي، ما لم يشتمل عليه، وكأنا نحس أن الهاجس النقدي في كتاباته يتأطر في التناص بين الذات والعالم.

للتسق، عند محمد مفتاح، حد مفهومي يرى أنه "عبارة عن عناصر مترابطة متفاعلة متمايزة، وتبعاً لهذا فإن كل ظاهرة أو شيء ما يعتبر نسقا ديناميا، والتسق الدينامي له دينامية داخلية ودينامية خارجية تحصل بتفاعله مع محيطه؛ والدينامية إما خطية أو غير خطية، وغير الخطية إما انعكاسية أو غير انعكاسية؛ على أن نظرية التكرار تؤكد رجوع كل نسق إلى حالة أولية في نهاية أمد طويل، وهذا التكرار هو ما يدعى بالحقبة..¹²

وكان قد رأى، قبل، أنه "ليس هناك تحديد للتسق متفق عليه، فتحدداته تتجاوز العشرين؛ ومع ذلك يمكن أن نستخلص نواة مشتركة من تلك التحديدات. والنواة هي أن التسق مكون من مجموعة من العناصر أو من الأجزاء التي يترابط بعضها ببعض مع وجود مميز أو سمات بين كل عنصر وآخر. اعتمادا على هذا التحديد يمكن أن نستخلص عدة خصائص للتسق:

- أ. كل شيء مكون من عناصر مشتركة ومختلفة فهو نسق.
- ب. له بنية داخلية ظاهرية.
- ج. حدود مستقرة بعض الاستقرار يتعرف عليها الباحثون.
- د. قبوله من المجتمع لأنه يؤدي وظيفة فيه لا يؤديها نسق آخر.

في الثقافة المغربية، وأجرى ماءً للقصيدة قد يكون ألبسها خصوصيتها أو بعضاً منها، وقد كان للتصوف اليد الطولى في تشييده -ونحن نميز، هنا، بين التصوف، تربية وطريقا وبعض أشكال الطريقة التي راجت، وكانت لها مواقف غير ذات هاجس توحيدي وطني -، وفي ضمان سيرورة الثقافي في المجتمعي، بالحمولة الحضارية للثقافة، وفي سريانه على امتداد تاريخ الأدب المغربي، وعبر الحقب الأربع التي يقترحها محمد مفتاح، والتي تتصل، رمتها، بالاتحاد للجهاد¹⁰؛ وليس شرطا أن تكون متفقين معه فيها. وهذا موضوع آخر.

ذلك التسق الأكبر جامع انطولوجي تتحدر منه أنساق مختلفة تنتظمها علاقة مماثلة تؤن بالتنامي التاريخي للفعل الثقافي، وتقوض، له، إبرة توجيهية للأشكال التعبيرية، وتعرّب، عنه، من حيث العلاقات الثقافية القائمة بين عناصره ومكوناته.

هذه الشبكة من التجاذبات الحادثة بين الناقد والثقافة، ثم بينه والإبداع، فيبته والقصيدة، هي التي كانت سؤالا إذا نحن نتأمل نماذج دراسية اقتربت من القصيدة المغربية دونما عدة منهجية، ومن غير نسق يحدد المفاهيم، فالمفاهيم معالم، وفي غياب رؤية شمولية لماهية تشكل الثقافة المغربية، وبمناى عن استشفاف حوارية الأنساق واستقلاليتها، وبعيدا عن كون الثقافي ليس رهينا بالسياسي نموا وإطارا دغنيا ورماذا.

الرحلة في جغرافية تاريخ السعة النصية للثقافة المغربية خوّل، لمحمد مفتاح، أن يجعل المسافة التأويلية مؤسسة على نقد معرفي يأخذ بالمقومات السياقية المستقاة من تفاعل المفاهيم ومساق الخطاب ومسياقه ضمن بنية شاملة¹¹، وأسعفته في تصوير المفاهيم معالم لإبدال قرآني

الشعرية، ويند عنه بالقدرة على اختراق حدود اللغة إلى ما وراء اللغة تأويلاً، ويرد عليه تجنحه البللوري إلى الجمال بامتياز ماء الأفق جناح انتشار في الكون الشعري تخييلاً.

كان الشاعر المغربي يبحث عن بقاء بناظره ويسأله عن كأس العبارة، وعن الكرامة اللغوية، وعن الحكاية الأولى التي لما يروها، كان يبحث عن الشبيه.

ذلك الشبيه كان يوقف أعمدة ليجلس إليها حين القترابه من القصيدة. أسلس للذاكرة ما في جيبه، ومن خطراتها كان يأتي ليقرأ للنص الذي يتأبى عليه، ومن شذراتها كان يفتي كأنه يحكي الذي تنزل إليه، مجترأً من التراث؛ وما هو بترث، إن هي إلا نثرات ضمت لفقا إلى لفق، وليس منها روح للترث. لم يكن شبيهاً الناقد الانطباعي الذي داني القصيدة المغربية نضوا من المسامحة المعرفية والبيانية.

لقد وعى محمد مفتاح أن النص الثقافي المغربي لا يفتاق، باعتباره نصاً مغلقاً يتحرى فيه الباحث اعتماد الوارد النصي مستقلاً عما عداه، ولكنه يتداني والدارم إذا كان نصاً مفتوحاً على التاريخ. النص الثقافي المغربي نص هوية وهوية نص يجسده نسق تداخل فيه كل شيء بكل شيء. تلك خصوصيته العميقة التي لاتعطيه تميزاً ولا تمايزاً عن غيره من النصوص التي يشترك معها في كل شيء أيضاً. من ثمة قارب هذا النص الثقافي، بمنهاجية نسقية شمولية متنامية من "الخطاب الصوفي" إلى "الشعر وتغام الكون"، وكان، في تلك المقاربة المفردة بصيغة الجمع، يشمل الصانعين بالسؤال، ويُعمل النظر في الفكر والشعر والنثر، وكأنه يتأمل تاريخ الأفكار في الحضارة المغربية من خلال النصوص، ويتوسل بالنصوص لاختبار ما انتهت إليه بما انتهى إليه. كان يبحث، في النص الإبداعي،

وبناء على هذا الخاصية الأخيرة يمكن أن يستنتج أن هناك أنساقاً فرعية تتولد من نسق عام؛ والأنساق الفرعية تستلزم صفتين لفتنيتين؛ هما التراثية والاستقلالية.¹³

ارتأينا عطوفاً على المرجعية النظرية، لمحمد مفتاح، في سوقها للمفاهيم معقولة وللمعالم محمولة على التحديدات، ليتم البيان المائز بين مقاربتين نقديتين عرفتهما القصيدة المغربية، وبين نمطين من انصباب النظر على النص من حيث هو إشكال إبداع، وليس باعتباره شكلاً تعبيرياً ذليلاً للتاريخ أو معطوفاً على أجدنية التواصل.

قدما النمط الأول يتلمس مشروعيته، في الاستماع إلى النص من كونه انعكاساً جمالياً للواقعة الاجتماعية، ولعله كان يؤثر استماعاً إلى ما يفسر به النص من وقائع تعفيه من تفسير الواقعة انطلاقاً من النص.

وأما النمط الثاني من المقاربات فليدغم به الطرح الإشكالي فاستبقا إلى الإطار لتعبيته، وإلى المدار لتحيينه حتى يتيسر استيعاب النسق المؤطر للنص، وحتى يتسنى استصحاب النص لتفقد الإبدالات التي قد يُسر بها إلى النسق، في حماية ديناميته، لتتناسل أنساق أخرى تتحاذى وتتقاصى، عبر تحويلات تفاعلية الواحد المتعدد.

عندما ينكسر الناقد برؤية تصويرية ذات برنامج ومنهج محددين، وعندما يسكن المغامرة اللغوية التي يورطه فيها النص مؤزراً بوعي ذي استبصار شمولي ورؤيوي، وكلما تلفت، حواليه، ليقرأ تاريخ مختلف الأشكال الثقافية، ومؤلفات الأنواع الأدبية، كان الصدور إلى النص باقتدار فاعل يكون كتابة إبداعية ثانية. أو ليس النقد كلاماً على كلام؟

كانت القصيدة المغربية تبحث عن الناقد الذي يوالف بين التنظير والتطبيق، وعن الناقد الذي يسامت الشاعر في إدراك أسرار الصناعة

المفهوم تتجاوز الانغلاق البيوي وتربط النص بخلقياته المتعددة. على أن هذا الافتتاح يجب أن يتم عبر النص وبه في حدود الإمكانيات التي يتيحها لا أن يتخذ تلة لاستعراض ما يعرفه المحلل من معلومات تشرحية ولجتماعية ونفسية...¹⁹

وانصرفت مقاربة قصائد إلى ذاكرة من رماد²⁰ لمحمد الخمار إلى تناسل الخطاب الشعري²¹ عنوانا، باعتماد الحوارية مقوما متواجبا، عبر الحوارين الخارجي والداخلي، وبالاستناد إلى الانسجام إجراء.

يقول: "تجهت إلى استكشاف آليات تناسل النص موظفا مفهوما إجرائيا هو "الانسجام" أي أني افترض أن هناك علاقات تركيبية ومنطقية ودلالية وزمانية -فضائية تربط بين أجزائه، علي أن أفسرها إذا كانت ظاهرة، وعلي أن أجتهد في الكشف عنها إذا كانت خفية."²² ويابر التماسك التصوري بين المقاربين الذي يحيل على ما هيئت به السويق واللواحق العاطفات على النسيقة لاختيارا منهجيا في الدرس النقدي. كان الوقوف النقدي، عند قصيدة علال الفاسي²³، مرآة نسقية معرفية تقرا نسقية جمالية. اعتمد الناقد ثلاث فرضيات لدراسة شعرة:

- 1) إن فكر علال الفاسي نسقي.
- 2) إن الشعر يمثل التجربة الإنسانية في أصلاتها وفطريتها.
- 3) إن الشعر له مقاصد مثما للفعّل الإنساني الواعي مقاصد.²⁴

يقول محمد مفتاح، في شاهد ذي طول لثرا إيراده لأنه يبلور نسقية المعرفة النقدية التي أطرت تجربته الكتابية من حيث احتسب أنها تسييج لنسقية تصورية عند علال الفاسي مفكرا وشاعرا: "تكتفي بهذه الاقتباسات²⁵ التي تبين أن تفكير علال الفاسي كان نسقيا، بل إنه كان

بمقصدية متصلة باستراتيجية تصاعدية لقراءة الذات في ضوء جنلية الماضي والحاضر؛ لهذا، فإن الباحث العربي المعاصر مطالب بأن يعيد قراءة كل تراثه مقتديا بتجارب الأمم الراهية في تعاملها مع تراثها حتى يعيش في وثام مع كينونته وجوده وصيرورته¹⁴. بذلك ختم كتابه عن "التشابه والاختلاف".

قراءة الذات، وجوديا وإبداعيا، كتبت مقاربات القصيدة المغربية، عند محمد مفتاح، من خلال نماذج مؤثرة يمثلها أحمد المجاطي ومحمد الخمار الكونوني وعلال الفاسي. تلك المقاربات شهدت أخذًا متكاملا من البناء إلى الحوار إلى النسق، على امتداد عقد ونيف من الزمان، كان فيها الناقد مأخوذاً بالتجريب المنهجي الذي لم يفصل عن البؤرة الموجهة التي تبثت أماراتها في "الخطاب الصوفي" وتبلورت في سيمياء الشعر القديم¹⁵ وفي تحليل الخطاب الشعري¹⁶، واسترسلت، في مؤلفات أخرى، بصيغ نقدية تم الإلماع إليها آنفا، اختارت مقاربة قصيدة "القبس"¹⁷ لأحمد المجاطي أن يكون نمو النص الشعري¹⁸ لها عنوانا، وارتأى صاحبها أن تكون ذات فضاء يتأثت، فيه التناول الموضوعاتي، ومستوى رمزية الصوت، ومستوى انسجام الوجود، ومستوى التفاعل في النص، ومستوى الانسجام في النص، وتأويل الفضاء.

كان القصد منها تقديم بعض المبادئ الكلية التي تكون وراء إنتاج أي خطاب مهما كان نوعه، منها ما هو فيزيولوجي ونفسي واجتماعي، ومنها ما هو تجليات لها وحاصل عنها؛ فالإنسان مزود بهذه القدرات لإنتاج أنواع جديدة من السلوك أو إعادة إنتاجها في تسلسل لانتهائي انطلاقا من نموذج أومن نماذج محدودة العدد في زمان- فضاء معين لأداء رسالة منسجمة ذات معنى ودلالة. وبهذا

أمارات منيئة بوعي نقدي مختلف عن السائد من الكتابات ذات اللبوس العابر غير النافذ. وقد قلنا عنه، في استهلال هذه المقاربة، أنه يعوزه الطرح الإشكالي للنص، ولطرائق الاقتراب من النص. ويعوزه التمثل الشمولي للنسق الأكبر وللأساق المتفرعة منه، وللتجاذبات التفاعلية بين تلك الأساق، ولانزياحات الذات عن معيار التشابه إلى حيث التميز والتمايز علامتان للكينونة النصية إيداعا وتلقيا وترويجا.

لعلها إشارات لسؤال القصيدة المغربية الذي أملت تجارب نقدية ثانية في محاذاته.

لعلها تجارب تنظر إلى الفضاء الشعري المغربي وإيدالاته مجردا عن نسقه/أساقه.

لعل القصيدة المغربية، كما هي حال الإبداع، كانت أكبر من النقد في مشتمله.

لعل الممارسة النقدية المغربية لما تنتهج احترافيتها بعد، ولما تنتبه إلى الشعر فعلا ثقافيا.

لعل المشهد الثقافي، برمته، أنهكته إكراهات ذهبت بالفعل القرائي إلا استثناءات.

لعلها إشارات إلى حتمية لمس السؤال الإشكالي، وإلى الاستمارة بنقد معرفي يروم

بناء الذات، لكتابة التاريخ، بروح مختلف، عوض نقد ثقافي يبحث عن المضمرات النسقية²⁷ في مجتمعات عربية ما برحت ذات خطو إلى الظاهر تقرأ لتكتب سؤال النص النقدي العربي.

الهوامش

1. رينروكتاز: تحولات التأويلية، ص47.

ترجمة: فريق الترجمة في مركز الإنماء القومي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد التاسع، شتاء 01990

2. محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم، النقد العربي والمثاقفة، ص278، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت 2000. ط1

3. محمد مفتاح: الخطاب الصوفي، مقاربة وظيفية،

دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، 1997. ط1

يتبنى المنهجية النسقية بوعي ويقصد وإصرار. ذلك أن ماجاء في أقواله السابقة يفرع للنسق إلى مكونات ثقافية واجتماعية واقتصادية وسياسية وعلمية، وأن كل مكون يتفرع إلى أجزاء، وأن كل جزء ينشعب إلى عناصر، ومكونات النسق وأجزاؤه وعناصره متفاعلة ومتعاقلة وذات وظائف وغايات، والمقاربة النسقية جعلت علل الفاسي يفسر مكونا بمكون ويقارن جزءا بجزء، ويوازن عنصرا بعنصر، ويعير الاهتمام إلى ما في الكون من جماد ونبات وحيوان وإنسان، وإلى أفراد الإنسان من ذكروناثى وكبير وصغير، وإلى كل فعاليات الإنسان من أرقى الأفكار إلى "تافه" الألعاب، ويفكر في كل القضايا الوطنية.. كما تبنى نتائج المقاربة النسقية العقدية والاجتماعية بما تعنيه من دعوة إلى الإصلاح بالحكمة والموعظة والحوار والمساحة.

إن هذا التوجه النسقي لدى علل الفاسي، يفترض فهم شعره بفكره، وفكره بشعره، سواء أكان الفكر متعلقا بالإصلاح أو بأصول الفقه، أو بالفقه، أو بأصول الدين²⁶..
ثمة إشارات:

■ ألا يمكن أن نقرأ محمد مفتاح من خلال علل الفاسي؟

■ ألا يدعم ما قلنا به من نسقية الثقافة المغربية إنتاجا وتلقيا ورواجا؟

■ ألا يؤكد ما ذهبنا إليه من وجوب استغفاف هوية النص قبل أية مغامرة لغوية؟

■ ألا يمكن، مجددا، أن نقرأ نسقية علل الفاسي بسميائية محمد مفتاح؟

■ أليس المثقف المغربي، إذن، ذا تواصل تفاعلي مع تراثه المحلي ورجالاته؟

لعلها إشارات تأتي لها عبارات لتعقب أشكال التفاعل، في الثقافة المغربية عموما، وفي النص الشعري منها خصوصا، ولكتها

22. نفس المرجع. ص 119
23. علاء الفاسي: الديوان. 4 أجزاء. مطبعة الرسالة. الرياض
1. جمع وتحقيق: عبد العلي الودغيري. 1983
2. إعداد وتحقيق: عبد الرحمن الحريشي. 1987
3. إعداد وتحقيق: عبد الرحمن الحريشي. 1988
4. إعداد وتحقيق: عبد الرحمن الحريشي. 1989
24. محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم.. ص 153. م م س
25. علاء الفاسي: النقد الذاتي. 1999
- يقول: "يجب أن يحيط تفكيرنا بكل العناصر الروحية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والقومية، وأن ينظر إلى كل واحدة منها مفصلة إلى أجزائها المتعددة وإلى شصون تلك الأجزاء المنفرعة، وأن ينظر إلى مجموعها كتركيب لا بد منه لتحقيق المثل الأعلى الذي نصبو إليه، ثم إلى علاقة كل واحد منها ببعضها، ومكانه في الانسجام الكامل لمجموع تلك العناصر". ص 26
- ويقول: "إن التفكير شموليا هو أن نمتحضر أثناء اهتمامنا بعمل ما جميع أجزاء البلاد وعناصر الأمة. إنه أن ينظر إلى وطننا ككل لا يقبل للتصور إلا كاملا، وإلى النفع بخير لا يمكن تحقيقه إلا شاملا". ص 25
- ويقول: "إن الطبيعة ملكت نفس النسق في تكوين الأشياء وفي ربط بعضها ببعض حيث وضعت نواويس عامة يخضع لها كل الكائنات المتقاطعة. وإذا أردنا أن نسير وفق طبيعة الأشياء فوجب أن ننظر إليها ككل ضروري للجمع، وأن ننظر إلى أبسط مقوماتها كشيء لا محيص عنه لتكوين العالم وإيجازه". ص 27
26. محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم. ص 154-155
27. عبد الله الغداسي: النقد الثقافي. قراءة في الأساليب العربية. ص 77 وغيرها، المركز الثقافي العربي. ط 1. الدار البيضاء 2000
4. أحمد بوحسن: المشروع النقدي لمحمد مفتاح. ص 121-132، مجلة فكر ونقد. العدد 20. يونيو 1999. المغرب.
5. محمد مفتاح: الخطاب الصوفي.. ص 6. م م س
6. محمد مفتاح: المفاهيم معالم. نحو تأويل واقعي. ص 137، المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء- بيروت 1999. ط 1
7. نفس المرجع. ص 136
8. محمد مفتاح: التشابه والاختلاف. نحو منهجية شمولية ص 163، المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء- بيروت 1996. ط 1
9. نفس المرجع. ص 158
10. نفسه. ص 163
11. محمد مفتاح: مجهول البيان. ص 9، دار توبقال للنشر. الدار البيضاء 1990. ط 1
12. محمد مفتاح: المفاهيم معالم.. ص 135. م م س
13. محمد مفتاح: التشابه والاختلاف.. ص 158-159
14. نفس المرجع. ص 215
15. صدر، في طبعة أولى، عن مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء 1982
16. صدر، في طبعة أولى، عن دار التوزيع للطباعة والنشر. لبنان 1985
17. أحمد المجاطي: الفروسة. ص 55
18. محمد مفتاح: دينامية النص. ص 49، المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء- بيروت 1987. ط 1
19. نفس المرجع. ص 77
20. محمد الخمار الككوني: رماد هسبريس. ص 77-77، دار توبقال للنشر. الدار البيضاء 1987. ط 1
21. محمد مفتاح: دينامية النص. ص 103. م م س

النقد الشكلي/ الرؤية والمنهج

د/علي ملاحي

جامعة الجزائر

العلمي الكبير الذي أسده للمعرفة الإنسانية بوجه عام وهو ما تجسد لدى الدارسين في صورة ثنائيات . ومنها ثنائية الدال والمطلوب

التي تحولت إلى مشروع علمي واسع للنطاق في المعارف المختلفة. وعلى رأسها النقد الأدبي.

2- الخطاب الأدبي/ لو الدليل الأدبي مكثف ذاتيا، لأنه متكامل لا نقصان فيه، قادر على تأدية كل الوظائف، مغلق لا يحق لنا أن نحذف منه شيئا أو نضيف إليه... هو مغلق لا بمعنى متحجر، وإنما لأنه يملك لنوات التواصل، ويوصف العمل الأدبي لذلك بأنه عمل شمولي موحد، لا يصح الدخول إليه من خلال عنصر من عناصره بما في ذلك لغته أو معناه لأن ذلك يؤدي إلى كسر نظامه المتكامل الذي لا يقبل التجزؤ أو الاختزال. وقد لخص شكلايتون ذلك في الوصول إلى إقامة علم مستقل يضع الأدب كموضوع له(2)

3- الخطاب الأدبي في شموليته ناتج عن تضافر عدد من الكيانات أو الوظائف (الاجتماعية، النفسية، الثقافية، الأيديولوجية، الفكرية السياسية...والجمالية والبلاغية). بحيث تشكل كل وظيفة جزءا لا يتجزأ من هذا الكل المتكامل الذي يصهر فيه كل شيء في تشكيل جمالي مثلما تتصهر الأطعمة التي نتناولها والمشروبات... في دورة دموية واحدة يضخها القلب إلى أنحاء الجسم، ويكون من المستحيل وظفيا فصل هذه الأطعمة داخل الأوعية الدموية، والأمر نفسه بالنسبة للخطاب الذي تتحول مولده الأساسية إلى بنية شمولية. لا تقبل

1- البدء من هنا:

الأدب يكتسب لبيته بشكله، إنه كيان مكثف ذاتيا، وليس نافذة ندرج من خلالها الكيانات الأخرى، فالمضمون وظيفة للشكل الأدبي، وليس شيئا يمكن فصله عنه، أو إدراكه من خلقه أو من خلاله. (1)

يطرح هذا التصور وجهة نظر نقدية شكلانية معرفية بحثت لها معالمها التي يمكن حصرها في الاعتبارات الأساسية التالية:

1- الأدبية شكل. والشكل لا هو الدال ولا هو المطلوب إنما هو بئيتهما. هو الاتحاد الجمالي الذي يتحول بموجبه الخطاب من مجرد إشارة إلى تعبير مشحون لا يبعث فيه لأحد أن يكف للترابط العميق بين القطبين الأساسيين للدليل في صورته الأكوستكية ومتصوره الذهني بمفهوم دي سومير الذي يمثل منطلقا عميقا لهذه الرؤية النقدية التي اقتنعت بما لا مجال فيه للنقاش أن العمل/الخطاب/ الأثر الأدبي هو(شكل) ناجم عن اتحاد المحتوى بالسلسلة الصوتية المنتظمة في نظام واحد ينقل رسالة جمالية إلى جانب الرسالة الدلالية. وهو ما يعني انتقاء صفة"الشكلية" بمفهومها السلبى الذي يعنى العناية بالمظهر الخارجي (الدال/الصورة الصوتية/الصيغة الخطابية) على حساب المظهر الداخلي (المطلوب/المفهوم) المعنى المقترض للخطاب). هذا الحس التحليلي ليس مجرد فرضيات عسوية، وإنما هو إطار معرفي مستمد بشكل دقيق من ذلك المعيار الأسنى الذي صاغه دي سومير في مشروعه

يتماشى مع خصوصية جنسها، ويكون ذلك من خلال الدخول في حوار مباشر معم بروح الألفة والانسجام والالتحام. وقد جاءت الشكلانية بوصفها تطبيقاً معرفياً أدبياً للمقولات للمبانية الموسيرية والتي تختصر علمياً في المبدأ الموسيري الذي يؤمن بحتمية دراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها (3) وهو المبدأ الذي أرست الشكلانية وجودها العميق على منواله، ولستطاعت أن تبني نفسها بنفسها خطوة خطوة بعد ذلك. ويمثل هذا الموقف في جوهره ثورة نقدية وانقلاباً جذرياً في التعامل مع الأعمال الفنية. موقف يلتقي مع دي سويسر في فحصه للغة، بوصفها كياناً يكتفي بذاته ويبرر ذاته، موقف صاغه جاكسون كذلك بقوله: "السمات البنيوية المميزة توجد عي العمل نفسه وليس في مؤلفه، في القصيدة لا في الشاعر" (4)

لقد افتتح دي سويسر على اللغة بوصفها نشاطاً ذهنياً جماعياً، وععد إلى تحليلها تحليلاً نسبياً محضاً، وكان سابقاً في ذلك، وجاءت الشكلانية المطير الثاني الذي ساهم في بلورة الحس النقدي المعاصر في خطواته المنهجية الجديدة، وكانت رائدة في خطواتها العلمية هذه والتي سمحت لها بالدخول إلى عالم النص الأدبي، مطبقه إجراءات لم يسبق لدارس أو لتجاه نقدي إن أقامها على هذا النحو العلمي العميق.

لستطاعت المدرسة الشكلانية أن تكتشف - على غرار اكتشاف دي سويسر للعلامة أو الدليل مبادئ نقدية رائدة في التحليل الأدبي وكان لهذه المدرسة فضل السبق النقدي في الإفصاح عن ثقافة النص الإبداعي العميقة. ودعوة الدارسين إلى مواجهته لاكتشاف قدراته الجمالية الخلاقة باعتباره وحدة شاملة لا عناصر مركبة في تشكيل بسيط. لقد أثرت.. بعق أن الخطاب الأدبي معقد.. وفي ذلك

التعامل مع جزء منها على حساب جزء آخر، ولا بحق فصل عنصر عن بقية العناصر الأخرى المنصهرة في وحدة النص/ الخطاب.

فكرة طالما عبر عنها بعض الدارسين البلاغيين باسم الشكل والمضمون. وقد جسدوا ذلك في قاعدة معيارية خضع بموجبها النص لهذه الثنائية القاهرة (شكل ومضمون). معيار رفضه هذا التصور الذي تضمنه النص النقدي المشار إليه. وهو نص ينتمي إلى المدرسة الشكلية النقدية التي نهيات لها الأسباب المعرفية أن تتأسس في ظل سيطرة المفاهيم التاريخية والبلاغية والاجتماعية واللغوية التقليدية الأمر الذي أوقعها في صراع معرفي ضيق، ومحدود الأفق، انتهى بدخولها في مواجهة حادة مع المدرسة الماركسية التي انتهت إليها العمدة السياسية وصار بيدها لحل والربط في الفكر والأدب والاجتماع.. وهي المدرسة التي شاع اسمها بين الدارسين-تجاوزا- باسم المدرسة الشكلانية. وهو اسم أثرت حوله الكثير من الأسئلة.. التي تستحق الشرح والمراجعة والإجابة لما كان لهذه المدرسة من دور فعال في حركية النقد ومناهجه التي انبثقت بعد ذلك في الجوهر من خلال ما تبثته من مفاهيم دلسفة مؤسسة ولما واجهته من ضغوطات سياسية بشكل خاص.

2- الشكلانية موقف نقدي:

لم تكن الشكلانية مجرد نزعة مفارقة للمعيارية البلاغية ولا التحليل الأرسطي أو منهج شرح للنصوص في طبيعته الفرنسية ولا التحليل التاريخي ولا النزعة التعليمية التي دلب الدارسون على تبنيها في تقريب النص من المنطقين- على اختلاف مستوياتهم التعليمية- وإنما كانت نزعة نقدية محضة. هدفها وضع استراتيجية بعيدة للدخول في عملية اختيار قصوى مع مختلف الخطابات الأدبية لتحديد ماهيتها الجمالية ومعرفة درجة جانبيتها بما

"دراسة العمل الأدبي في ذاته" (11) هو منطلق عميق في تجربة الشكلانيين وهو تصور لنتيقتي عليهما من المبدأ الأسنفي الموسيري للقال: "دراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها" (12) وقد صاغ هؤلاء هذا المنطلق في مبدأ نقدي فلسفي مفاده: "إن خاصية العمل الأدبي الفريدة تتمثل في تطبيق عامل بنائي على المادة لصياغتها أو تعديلها أو حتى تشويهها، هذا العامل التركيبي لا تمتصه المادة ولا تتوافق معه، بل ترتبط به بشكل متمركز بحيث لا يكون هناك تعارض بين المادة والشكل. بل تصبح المادة نفسها مشكلة، إذ لا توجد أي مادة خارج التركيب" (13)

تضمن هذا الطرح رؤية جريئة مهتة بوضوح وقوة للثقافة البنوية في النقد المعاصر، وأعلنت بصوت مرتفع الخروج على التقاليد الإيديولوجية والأعراف اللغوية التاريخية والسبب للمنهجية الجاهزة التي كانت في الثقافة النقدية المتداولة آنذاك. وقد كان (شخولفسكي) وهو أحد أبرز أعلام الشكلانية قد خلص إلى هذه القاعدة النقدية: "إن بالإمكان شرح أشكال الفن بقوانين الفن" معبرا في ذلك عن هذه الإشكالية المنهجية: "كيف هو الأدب وليس بماذا هو الأدب" (14)، وهو للتصور الذي صاغه عميد الشكلانيين المتأخرين (تودوروف) الذي صاغ هذه الإشكالية بقوله: "ما هي الكيفية التي يدل بها نص من النصوص وعالم يدل" (15)

خريطة النقد الشكلاني:

نشأت المدرسة النقدية الشكلانية- حسب الدارسين (16) في العقدين الثاني والثالث من خلال حلقة موسكو اللغوية (1915) مكونة من مجموعة من طلبة الدراسات اللغوية- على الخصوص- وكان ضمن إستراتيجية عملهم

يكن جماله ووحشته، ومن ثم دعيت فكرة تكثيف الجهود لخلق علم مستقل وملمو (5) يكون الأدب موضوعا لدراساته. وهو في ذلك ينحو لاختيار النص في ذاته؛ في مركباته وأدواته ووظائفه، أي من خلال ذلك المجموع أو الكل الذي هو في نهاية المطاف جوهر مادته ودليل وجوده وعنفوانه وحيويته (6) وهو ما سماه جاكسون الوظيفة الشعرية/الشاعرية/ وهي بمثابة عنصر مميز لا يمكننا اختزاله أليا إلى عناصر أخرى.

إن طاقة النص الإبداعية كاملة فيه، ولا تحتاج إلى بلورة تلك الروح الفنية العميقة التي تسري في لوعية النص -علاقاته المتضائلة إلى درجة الانصهار، مما يستدعي من الدارس شدة همته لاكتشاف نقاط التدخل والتواتر والتواصل والتفصل الحاصلة بين مجموع عناصره ضمن سياق كلي مركب لا يخضع فيه عنصر، لاعتبارات عنصر آخر ولا وظيفة لحساب وظيفة، وتكون فيه عملية الانصهار القصوى بين هذه العناصر والوظائف هي سبب وجوده.. يطلقون على هذه العملية اسم "الأدبية" باعتبارها -خاصية إستراتيجية، والأدبية بهذا المفهوم دينامية نفسها في ذلك البناء المتفاعل (7) الذي هو النص في توجهه المتكامل تكون فيه خاصية الأدبية قيمة مهيمنة بتعبير جاكسون (8) الذي حدد البعد النقدي لهذه القيمة بشكل دقيق في مقاله للذائع: المسيطر (9) وقد أكد ذلك صاحب كتاب نظرية الأدب عندما أقرأ أن "العمل الفني يظهر على أنه موضوع للمعرفة ذاتي التكوين ذو وضع انطولوجي خاص، فلا هو بالواقعي (المحسوس) مثل التمثال ولا بالذهني (النفسي)، مثل تجربة الضوء أو الألم ولا المثالي (كالمثلث). إنه نظام لضوابط المفاهيمات المثالية التي هي متداخلة ذاتيا (10).

2-مدار المبدأ النقدي الشكلاني:

الماركسي" الذي كان يسيطر على الحياة العامة الروسية التي كانت تتأسس فلسفيا على رؤية متصلة لآراء الأدب في لواخر العشرينات من خلال دعم سياسي لسلطة الحزب البلشفي (اليساري الحاد) ومنحه فرصة السلطة والمشروعية في حل جميع المنظمات الأدبية وإمجاها في منظمة واحدة تحكمها سياسة نقدية أدبية محددة سلفا. (21) وعلى هذا الأسس اعتبرت الشكلانية مظهرا من مظاهر الاحتلال والإحدا والشذوذ السياسي الأمر الذي استدعى عدم التسامح معها، وهو ما نتج عنه حالة صمت وموت بطيئين لأعضاء هذه الحركة.

في هذا السياق كان بعض الدارسين من الاجتماعيين عموما قد أقروا أن المحيط الأدبي مجرد عنصر" تابع لما يمكن فصله عن المحيط الإيديولوجي العام، والأدب في كليته، وفي كل عصر من عاصره يحل بمساحة محددة في المحيط الإيديولوجي... والمحيط الإيديولوجي في كليته وفي كل من عاصره عنصر تابع للمحيط الاجتماعي الاقتصادي... (22)

كان هذا التصور قد صدر على لسان لشكلاني الماركسي باختين وصديقه مدفيد ضمن مقالهما المشترك "موضوع التاريخ الأدبي ومهماته ومناهجه" (23) وهما على شكلانيتين فإيهما يوجهان نقدا دقيقا للشكلانية التي تقر- بتعصب وقاعة- مبدأ عدم الفصل بين الشكل والمضمون، واعتبار النص كلا متكاملًا مغلقا مكتفيا بذاته، ومن ثم عدم فرض ما يسمونه (خارج النص) على دلفله الذي هو مجموع علاقاته أي نمجه المتعلق، وهو ما يعني أن هذه المدرسة تلغي المحيط الأدبي والمحيط الإيديولوجي والمحيط الاجتماعي من عرفها النقدي، الأمر الذي حث على الاجتماعيين الاعتراض بشدة، وهو ما حصل بالفعل. وكان في نهاية المطاف سببا عنيفا في مواجهة قوية بين هذه المدرسة والمدرسة الماركسية التي

الخروج من الخطوط التقليدية في الدراسة اللغوية والنقدية.

انضم إليها بعد سنة (1916) بعض نقاد الأدب والمؤرخين ومؤرخي الأدب. واتخذت اسما مختصرا لها هو الأوبوياز (OPOYAZ) الذي اعتبر بعد ذلك عنوانا للمدرسة الشكلانية وتمثل للمبدأ العميق لرؤية هذه المدرسة في دراسة اللغة الشعرية (17) ولم يكن على العموم- من اغلب أعضائها يتجاوز العشرين لكنهم استطاعوا فيما بعد أن يتحولوا إلى رواد للفكر البلوي، وأعمالهم خير دليل على ذلك. وقد لكت ذلك جاكسون في مقالته الشهيرة "القيمة المهمة" وكذلك تيانوف في مقالته مفهوم البناء، واينخباوم في مقالته: المنهج الشكلي (18)

حساسية الإشتراكيين من المدرسة الشكلانية:

اعتقد بعض النقاد من الإشتراكيين أن ذلك الشكلانية هي مدرسة "رجعية" تجد البرجوازية داخل المجتمع الثوري، وكان من أبرز هؤلاء تروشكي في كتابه الأدب والثورة (19) ولذلك تعامل معها هؤلاء وغيرهم بحساسية مفرطة انتهت في النهاية إلى اعتراض سبيلها بكل الوسائل المادية والمعنوية لإجهاض حركتها وعدم السماح لها بالتوقع الثقافي" مما اضطر للكثيرين من أعضائها إلى الدخول في الدعوة إلى ما سمي "الشكل الثوري" بصفته الشكل المناسب للفن البروليتاري مثله في ذلك مثل المضمون الثوري، وكان هذا "الأسلوب الجديد" من طرف هؤلاء وعلى رأسهم شلوفسكي محاولة لمواجهة النقد الإيديولوجي الحاد المرتكز في ثلاثته التحليلية على "المضمون الأدبي" وحده وإغفال الشكل إغفالا نهائيا (20)

وفي ضوء دعوة ميخائيل باختين إلى ما سماه "المناخ الأدبي" مقابل "المناخ الاجتماعي

تتالي: اقبضوا على هذا الشكلي، وقد أصبحتا جميعاً مهينين بأن نتم بجرمة الشكلية" (27)

جاء هذا الموقف في قمة العطاء النقدي الجمالي لحركة الأوبواز خلال المؤتمر الأول للكتاب عام 1934. وكان وقتها قد هاجر الكثيرون من لقطابها، واضطر على إثرها أغلبهم الكثيرون إلى الاختباء خلف أسماء مستعارة. وظلوا يمارسون نشاطهم الدوب خارج روسيا ودخلها. وكان الشكلي المتأخر تودوروف أبرز من حمل على عاتقه هذه النصوص وتنفذها بعد ذلك.

بطاقة .. ثقافية للشكلية:

توصف هذه المدرسة من قبل صاحبي نظرية الأدب رينيه ويليك ولوستين وارن بالحركة الأمعية (28) كما يصغها تودوروف بأنها إحدى المدارس اللسانية البنيوية الأولى وكان يوري تيخوف أحد أبرز أعضاء هذه المدرسة الأولى من اسمحل مصطلح بنية منذ السنوات المحكرة. من العشرينيات قبل أن يقرأها رومان جاكسون مؤسس المدرسة الشكلية في العام 1929 من خلال استخدامه لكلمة بنيوية (29)

تم توظيف نصوص الشكلانيين الروس ضمن كتاب: نظرية الأدب: نصوص الشكلانيين الروس الصادر في طبعته الفرنسية منقولا إليها على يد ترافيتان تودوروف عام 1965 عن دار (seuil) الفرنسية وقد ضم الكتاب بعضاً من جهود هذه المدرسة ونقل هذه المختارات إلى العربية : الدكتور إبراهيم الخطيب بلغة جميلة إبداعية تحفظ عليها أحمد المديني (*). دون أن يبرر تحفظه ذلك، ونحن نرى خلافاً له أن الكتاب ثمرة للدارسين العرب لأنه يوضح الكثير من المسائل التي تخرجنا من جمعة لا أسس لها في حقل النقد والترجمة. خاصة ما يتعلق ببعض الجوانب المفاهيمية والتاريخية التي تخص حركة الشكلانيين، وهذه

اعتبرت ذلك انزلاقاً سياسياً خطيراً يستوجب الردع السريع. ومن ثم الحكم على المنهج الشكلي بفساد وإغفاله من الدرس الروسي الماركسي رغم ما ينطوي عليه من قوة وعشق بقرار الماركسيين أنفسهم، ويكفي عودة هذا المنهج إلى صميم الدراسات النصية المعاصرة، بل واعتباره المنطلق العميق للبنيوية بشقيها الأدبي والماركسي، خاصة بعد تحول النزعة الماركسية إلى قانون اجتماعي مطلق، واعتمادها فكرة الأنية الموسيرية في فلسفتها التي كانت الحتمية/ السيرة التاريخية مناقها الذي لا يناقش (24)

وللأهمية فإن المدرسة الماركسية حكمت على المدرسة الشكلية بأنها تقدم تفسيرات وتحديدات زائفة لخصائص الأدب وملاحمه، وأنهى الموقف الماركسي إلى خلاصة مفادها أن اللغة الأدبية لا يمكن أن تدرس بأي حال بمعزل عن سياقها الاجتماعي (25) وأجبرت الشكلية على الاعتراف بالخطأ، وإعلان التوبة، ونتج عن ذلك دخول شلوفسكي أكثر المدافعين عن الشكلية إلى مناقضة نفسه واتهام مبادئ الأوبواز بالعقم، الأمر الذي أوقع زملاءه في حالة ذهول ونكوص بعد ذلك والاضطرار إلى الانسحاب الثقافي وإلى البحث عن سبيل للهجرة، كما حدث مع جاكسون بوجه خاص والذي وجد الفرصة سانحة للعمل ملحقاً ثقافياً بتشيكوسلوفاكيا والاندخراط في حلقة براغ القوية (26) وما عتق الشعور باليأس الثقافي لهذه المدرسة وضاعف أزمئها تلك الصورة التي صاغها الشاعر السوفييتي كرزنفوف عبر فيها عن النهاية المأساوية -وهي بداية رؤية في الواقع النقدي- لحركة المدرسة الشكلية الأوبواز.

جاء في هذه الصورة الأليمة قول كرزنفوف: ليس بوسع أحد الآن أن يعالج مشاكل الصباغة أو أن يقوم بتحليل الاستعارات والصور والإيقاع دون أن يثير على التو رد الفعل

الكتاب الذي ترجمه تحت عنوان: نظرية الأدب في القرن 20 والذي اعتمدناه في سياق هذا البحث.

3/ عن الواقعية في الفن لجاكسون.

4/ مشاكل الدراسات الأدبية واللسانية (مقال مشترك بين جاكسون ويوري تياتوف.

لما القسم الثالث فيتعلق بكل من.

-حول نظرية النثر. لبوريس اينخباوم

-بناء القصة القصيرة والرواية لشكلوفسكي

-كيف صيغ مصطلح غوغول؟ لبوريس اينخباوم ويتعلق بالكيفية أو التقنية التي بني عليها عمل سردي يسمى المصطلح ككتبه للروائي والفناني غوغول (33)

طبيعة الرؤية الشكلانية:

يبين منهج شرح النصوص أو المنهج التشكيلي الذي برزت خطوطه الحريضة في النقد الفرنسي على تماس مع التحليل الشكلي خاصة فيما يتعلق بإلحاحه على الوقوف عند الظواهر الأسلوبية والتركيبية، وربط ذلك بالجامعات الفرنسية حتى يتخذ العمل طابعاً معرفياً أكاديمياً. (34)

من جانب آخر يلتقي منهج شرح النصوص في طبيعته الفرنسية مع المدرسة الكوبية التي نشطت فيها حركة الفن التشكيلي ممثلة في الرسام الكوبي الشهير بيكاسو (1882-1973) والذي كان يقول: لكي نتحقق من صدق العلاقات الداخلية والخارجية للرموز البصرية لا بد من أن يصنع كل واحد منا ثورته للشخصية بدءاً من الصفر (35) هذا التصور نفسه حملته الشكلانية الكبرى اينخباوم في دعوته الحريضة على تحطيم النظام الطبيعي للمادة وإعادة بناؤه بشكل إرادي، وهو المفهوم الذي حملته اللينينية وتبشع به وهو يتلخص في مبدأ الهدم والتفكيك ثم إعادة البناء (36) ومثله

بعض عناوين التي ضمها هذا الكتاب للنقد الثمين إذ بالإضافة إلى مقدمة الكتاب وتمهيد تودوروف نال المختارات التي قسمها إلى ثلاثة أقسام محورية: (30)

-ضم القسم الأول: تاريخ وأبحاث) مقالين هما:

1- نحو علم للفن الشعري: لجاكسون. قدم فيه أولئك التجريبيين للشباب الذين أسسوا تحت رعاية أكاديمية العلوم حلقة موسكو في شتاء 1914-1915 لتشجيع ما سموه (اللسانيات الإنسانية) كما دافع عن المدرسة ورفض تهمة الشكلانية التي اعتبرها سمة مضللة الصقها بهم أعداؤهم من الإيديولوجيين الماركسيين آنذاك.

كما شرح طبيعة القولين الداخلية للفن الشعري التي آمن بها أعضاء (الأوبويان) (أو مدرسة دراسة للغة الشعرية) ذلك أن شباب هذه الحركة كان هدفهم الأساسي كشفه حسب جاكسون هو تحديد صفة الخلق والغائية في اللغة الشعرية (31).

2- نظرية المنهج الشكلي: لبوريس اينخباوم. حدد فيه مفهوم المنهج الشكلي، وخصوصياته وكذا خصوصية الأدب والهدف من إنجاز منهج للدراسات الأدبية. والحرص على تأسيس علم مستقل للأدب باعتباره موضوعاً له. وحدد بذلك منهج هذه الدراسة كما أقره جاكسون بقوله: إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية؛ أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً (32)

وحتى لا نسهب في عرض الكتاب لنكتفي بالإشارة إلى أهم موضوعاته الباقية وهي مهمة جداً- ضمها القسم الثاني من الكتاب وتتعلق بالمفاهيم وهي:

1/ مفهوم البناء يوري تياتوف

2/ القيمة المهيمنة أو المسيطر حسب ما جاء في ترجمة الدكتور عيسى علي العاكوب في

المقولات الفلسفية والتأويلات النصية والإيديولوجية المستهلكة وبطل الإنشغال بالوقائع الفنية نفسها. كان لا بد أن تؤسس الشكلية لتصور عميق يميزها عن الرمزية من خلال الإقرار بتصوير يرى أنه من خلال الشكل نستشف بعض مظاهر المضمون، وجاء شغلوفسكي ليقيم مبداه في هذا الاتجاه بشكل حاسم: "بإمكان شرح أشكال الفن بقوانين الفن" (42) من هنا بدأ التأسيس لمفهوم الشكل (النقدي) لولا ثم التأسيس لنظرية أتب نقدية متكاملة. تأخذ بعين الاعتبار المفهوم الواسع للشعر لا باعتباره جنسا أدبيا وإنما باعتباره خاصية جمالية فعالة ودالة، وليس مجرد زينة مفرغة (43) إنها الأدبية بشكل دقيق.. وهي الإستراتيجية التي تجعل العمل الأدبي مميزا بطابعه المستقل الذي حصره فيما اصطلح عليه جاكيمسون اسم الوظيفة الشعرية التي أشرنا إليها من قبل (44) والتي تتمحور حول سؤال دقيق اتصالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟ وفي ضوء ذلك نهيا للشكلايين للوصول إلى التمييز بين الشعر واللغة العادية. وكان ذلك لحد المحاور الأساسية التي شغلت الشكليين وجلبت اهتمامهم وحفزتهم على الاستقلال برويتهم.

الشكلية والشكل:

لتحديد خصوصية لغة الشعر وطبيعة المفارقات بينها وبين لغة الخطاب العادي، كان لا بد من وضع حد لتهمة الشكلية التي تحولت إلى صفة تسمية تحط من قيمة المدرسة بما تملكه من حسن نقدي ووجهة نظر تؤهلها لتكون في صدارة المدارس النقدية المعاصرة.

(الشكلية) تحولت إذن إلى تهمة حادة ألصقها بهم أعداؤهم من الماركسيين وقد سمي جاكيمسون أعداء الشكلية بالمخربين (45) علما أن الشكليين سموا أنفسهم بالتحديديين وبالصرفيين، أي أنهم يتجهون تحديدا إلى اكتشاف الوظيفة الشعرية/ الجمالية/ الكامنة في

نجد الحركة الكوبية تركز على مرحلتين للقضاء على مبدأ المحاكاة الساذج: مرحلة التحليل (أي التفكيك) ثم مرحلة التركيب (أي إعادة البناء) وخلاصة هذه المفاهيم أنها تتبني عمليا من مبدأ دي سومير البنيوي، الذي يركز على البناء النسقي أو العلاقات بين العناصر الصوتية من جهة والعلاقات بين العناصر الدلالية من جهة أخرى، وقد اختزلها دي سومير هنا عندما قال "اللغة نظام من الدلائل ومنه تأسس مبنوه النسقي الدقيق: دراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها" (37). وقد عبر لوسب بريك بوصفه شخصية شكلانية عن تشبعه - ومعه أعضاء الحركة الشكلية - بالموسميرية من خلال قوله: "لا أومن بالأمثياء وإنما أومن فحسب بالعلاقات التي تقوم بينها" (38) وهو ما كرمته معربيا نظرية الميثاق الدلالي عندما اتخذت شعارا لها: "لا تبحث عن معنى الكلمة واهتد عن استعمالها" (39)

وجدت الشكلية في بداية رحلتها النقدية في المدرسة الرمزية أساسا تركت عليه انطلاقا من الاهتمام المشترك بينهما وهو يركز على الشكل باعتباره أداة اتصال حيّة ونامية، إذ الشكل واسطة ليصل مستقلة معبرة عن نفسها، قادرة على توسيع نطاق اللغة إلى أبعد من الإطار اليومي المعنى عن طريق الإيقاع والتداعي والإيهام" (40)

غير أن التوافق بين الرمزية والشكلية لم يلبث أن دخل في اختلاف واسع أشعله الشكليون نتيجة رغيته العميقة في نزع الشعر من ربة الفلسفة الذاتية والنظريات الجمالية السطحية والمرجعيات الدينية والجزافية التي كانت الرمزية تدور في فلكها، وقد كان لا بد لجماعة الأوبوايز من تحرير الكلمة الشعرية (41) من هذا النجل الثقافي غير المبرر الذي يقلل كاهل الرمزيين فيما يذهبون إليه، مقابل فرض موقف علمي يتجاوز

المنهجية كنسق علمي مكتمل وإنما التطلع إلى خلق علم أدبي مستقل على قاعدة السمات المخصوصة لمادة التأليف الأدبي....إن ماهية عملنا لم تكن إنجاز منهج شكلي ثابت وإنما دراسة الخصائص المميزة للفن الكلاسي، وإن المسألة ليست مسألة منهج وإنما مسألة موضوع لدراسة" (53)

الشكلايون ولغة الشعر:

من الأمور الموثقة عن توماشفسكي مقولته الشائعة: "إن الشكل الطبيعي للكلام البشري المنظم هو النثر" (54)

موقف نقدي يتعرض عليه بعد ذلك مباشرة يوري لوتمان على فكرة النثر على الشعر، إلا إذا كان المقصود بالنثر الكلام الدارج، أما النثر الفني فلا يعتبر - من وجهة تاريخية- "صيغة الانطلاق للفن الأدبي، بل إن الشعر هو صيغة الانطلاق الوحيدة الممكنة لما يدعى بفن القول" (55) معنى ذلك أن النثر الفني لم ينشأ إلا على أساس نظم شعري، يتمتع فيه النثر الفني بحرية نسبية في إجراءاته الأسلوبية، في حين يخضع الإطار الشعري لإجراءات تفرض عليه حدودا حاسمة باعتباره كلاما غير حر. (56) ومما يجب التأكيد عليه أن موقف شكوفسكي الذي ترجع عن الفكرة النقدية التي رفعتها الشكلية والمتمثلة في "الشكل الأدبي" والتي اعتبرها "خطئة علمية" لم تكن بريئة نقديا، بل هي نتيجة حتمية لانخراط شكوفسكي في الرؤية الشكلانية الماركسية التي التزم بها جمع من الشكلانيين بعد وقوعهم تحت طائلة التعليمات السياسية التي أقرها الحزب وطبقها بسلامة من خلال اتحاد الكتاب السوفييت آنذاك. وكان اهتمام الشكلية بالبناء الخاص للكثيف الذي تختص به اللغة الشعرية موقفا دقيقا خارج كل الالتباسات الإيديولوجية، لذلك أقر لوتمان بهذا الدور الرائد للشكالية وجهودها في وضع

الأثر الأدبي وهم كذلك ينصرفون إلى هذه الوظيفة دون غيرها من الوظائف وقد استمدوا هذا الاسم الأخير من كتاب فلاديمير بروب: "صرف الحكاية" (46) أما لقب التحديدين فكان أفضل الألقاب النقدية لديهم، وكثيرا ما وصفوا تقدمه بالمخلل الاستعاري للأدب (47)، واتفقوا أن صفة الشكلية صفة مضللة غير مقبولة من أي جانب، لأنها توحي بأن هذه الحركة تهتم بالقشور ولا تأخذ بعين الاعتبار الجوهر. ومع أن هذه الحركة كانت ترفض رفضا مطلقا مبدأ الفصل بين الشكل والمضمون، إلا أن أعداءهم ظلوا يتهمونهم بأنهم يخلطون المضمون في تحليلهم-تزييفا- ومحاولة منهم رد هذه التهمة عن أنفسهم أعطوا لمفهوم الشكل الكثير من التعريفات العلمية وبلوروا رؤية نقدية منهجية (48) تقوم على ما يلي:

- 1- الشكل والمضمون في العمل الناجح لا يمكن فصلهما تماما مثلما لا نستطيع فصل الدال عن المنلول في عرف دي سوسير.
- 2- الشكل هو معنى (49) ولا يمكن أن يتحول العنيت حسب بوريس توماشفسكي إلى شعر (POESIE DE BRICOLAGE) بتعبير ليفي شترلوس (**)

الشكل بهذه الصورة طريقة، وهو إجمالاً مجموعة وظائف، لأنه يغطي كل الوجود، كل أجزاء العمل وهو يوجد كعلاقة للعناصر فيما بينها (50) وعلى هذا الأساس فإن دلالة كل شكل وظيفية وأن الشكل الواحد يمكن أن يكون له عدة وظائف (51) وقد عبر عن ذلك ليختنابوم بهذه الصورة الدقيقة النافذة: "لا نستطيع جملة واحدة من العمل الأدبي أن تكون بذاتها تعبيراً مباشراً عن المشاعر الشخصية للمؤلف، ولكنها دوماً بناء ولعب" (52) وقد جاء دفاع ليختنابوم صريحا وجدياً: "ما يميزنا ليس الشكلانية باعتبارها نظرية جمالية وليس

وتكتسب الأبنية اللغوية قيمة مستقلة، لذلك عرفوا الجملة الشعرية بأنها نشاط لغوي خاصيته الأولى هي للقائلية القصوى لنثقي أشكال التعبير (62). ومن ثم كان العمل الشعري عندهم يعني التصرف في اللغة لا تمثيل الواقع (63) وهو ما جعلهم يقولون إن الشعر يجعل ما هو مألوف غير مألوف، ولذلك يشوه على نحو خلاق ما هو اعتيادي. (64)

خلاصة هذا التصور أن الأدب عندهم ظاهرة لغوية سيميولوجية تنطلق من المادة اللغوية في مجموعة من الأنظمة الرمزية. وقد ارتبطت هذه الفكرة بمبدأ الإصرار على استقلال العمل الأدبي عن العناصر الخارجية عنه. (65)

المنطلق المنهجي للشكلية:

يُحصر المنطلق المنهجي للشكلية في الصيغة العلمية التي حددها جاكيمون في قوله إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما هي الأنشئة، أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً. (66). بمعنى: دراسة العمل الأدبي في ذاته، أن يولج الناقد الآثار نفسها لا ظروفها الخارجية التي أدت إلى إنتاجها، وهذه الرؤية التي أشرنا إليها من قبل هي بمثابة المنصور النقدي عند الشكلانيين. إن الأدب نفسه هو موضوع علم الأدب عندهم وليس مجرد زريعة للإسهاب في دراسات هامشية.

وتمثل "الأبنية" خاصة إستراتيجية تتحكم في شمولية العمل الأدبي، هي بمثابة الروح بالنسبة للجسد.. إنها الدورة الدورية التي تتحرك بموجبها كافة مكونات الجسم الحي. ولذلك فالأبنية لا يقصد بها جانب معين على حصاب جانب آخر في الأثر ولا هي مستوى معين، بل هي كل المستويات في تداميها وتداخلها وتوحداء، وتفاعها الحيوي الذي يجعل من كل خواصها حركية ولحده، لذلك كلما كانت درجة الأبنية أكثر وظيفية كلما كان

القواعد العلمية للشعر (57) وتبعاً لذلك فإن التصور الشكلاني عمل بقاعة - خرج دائرة الانترام السياسي- على إرساء المقانيس الجمالية للغة الشعرية، دون الوقوع في التصميم أو التجريب. وأبرز هذه المقانيس ما لخصه كل من أمثالنا الدكتور صلاح فضل في كتابه النفوس نظرية البنائية في النقد الأدبي، وما أقامه أيضاً صاحب كتاب البنوية وعلم الإشارة ترينس هوكز المشار إليهما في مباح هذه الدراسة العمل الأدبي مكون من كلمات ومن هنا تحكمه القوانين التي تحكم اللغة، والشعر عندهم مصنوع من كلمات لا من مواضع شعرية (58)، وقد عبّر جاكيمون عن هذه الرؤية بقوله: "الشعر اغتصاب منظم مقترف بحق الكلام الاعتيادي" (59) وكانت لذلك خاصية الإغراب مهمة جوهرية شكلية تنقصها لغة الشعر وتتحمل وزرها على أوسع نطاق، وتعمل من خلالها على مضاعفة معاني الكلمات وإخراجها من الأكسدة الدلالية، على نحو محير.. (60) ولأن العمل الأدبي يتكون من كلمات فإن القوانين التي تحكمه هي نفسها التي تحكم اللغة، ولهذا فالشاعر يعمل بالطريقة نفسها في اللغة- التي يعمل بها الموسيقي في الأنغام والرسام في الألوان.. كون اللغة الأبنية عموماً بموازاتها مع اللغة الاعتيادية لا تصنع الغرابة إنما هي لغزابة نفسها.. الكلمة في الشعر مثلاً لا تفصل عن معناها بقدر ما يتضاعف نطاق المعاني الممكنة لها، والاستعمال الشعري بهذا الشكل هو الذي يحول الدلالة وهو الذي يغير الدور البنوي للكلمة من دل إلى مدلول بحيث تصير الكلمة قابلة للتأويل المفتوح تماثياً مع مبدأ اعتبار العمل الأدبي شكلاً مفتوحاً. (61) ما يغير دورها البنوي من دل إلى مدلول، وتصير قابلة للتأويل المفتوح. قد تعاملوا مع لغة الشعر على أنها: نظام لغوي تتراجع فيه الوظيفة التوصيلية إلى وراء

نفسية المؤلف وعن الموضوع الاجتماعي الذي يشير إليه بأدواته وأساليبه ومؤثراته.

أعلام النقد الشكلاني:

تعددت دراسات الشكلانيين وشملت مختلف الأوجه من البيت الشعري إلى تنظيم الخطاب القصصي وأشكال تأليف الحكمة... وغيرها من الموضوعات ونذكر من أبرز أعلام الشكلانية: بريك، جاكسون، تيتالوف، توماسفسي، بروب، إيخنيوم، جيرمنسكي، فيلورغاندوف، شلوفسكي، ريفورميتسكي، إلى جانب تودوروف. وقد كان جاكسون أبرز من ساهم في تأسيس الشكلانية وحلقة براغ بعد هجرته من روسيا، والفول الشكلانية بسبب الضغوط السياسية، وقد التحق بحلقة براغ مقدما خلاصة ما توصل إليه هو وأتباع المدرسة الشكلية وبدعم من أعلام آخرين أمثال بنفست، ومارتيليه الفرنسيين، وجوز الأنجلزي، وبوهلر الألماني، فضلا عن أعلام آخرين مثل موكاروفسكي وهافزريك وفاشيك وإيفرت. وهم الذين توصلوا إلى وجود نمطين في دراستهم للغة الشعرية لغة قياسية معيارية ولغة استشرافية إيحائية. وفي هذا السياق استطاعت الشكلية أن تعلن نفسها بصفتها مدرسة نقدية بنوية مبكرة، وكان ما قدمته من طرح سابقة معرفية. اعتبرت الأدب نظاما سيميولوجيا وظيفيا مهدت من خلاله الفكرة لحلقة براغ. وقد عمق الفرنسي رولان بارت بحمسه النقدي هذا الطرح السيميولوجي. في حين كان تودوروف أبرز النقاد الذين رعوا هذا المنهج- الشكلي- وحفظوا عهده المعرفي. وتشهد الدراسات النصية للمعاصرة حالة كبرى من العودة إلى إرث هذه المدرسة. ويكفي القول أن أبرز المفاهيم النقدية المتداولة تكوّن في تلك هذه المدرسة بدءا من البنيوية نفسها، وامتدادا إلى السيميائية والأسلوبية والتفكيكية والتداولية بل بما في ذلك نظرية القراءة وعلم النص. وقد

العمل أقرب إلى الشعر، وكلما قلت كان الخطاب أقرب إلى أدبية النثر، إلى أن يفقد الكلام خصوصية الأدبية، ومن ثم التحول إلى الكلام العادي، المفرغ من كل طاقة إبداعية.

يتضمن التصور المنهجي الذي صاغه جاكسون وخلفه الشكلانيون منطقا متكامل الأدوات، وقد قرأه الدارسون قراءات متعددة انتهت إلى التأكيد بأن جمعية دراسة اللغة الشعرية (opoyaz) تخرج عن وجهة نظر سيميولوجية بنائية (67) لها هدفها الشمولي أو الكلي الذي يمثل فيه العمل الفني واقعا معينا يتعدى الواقع المشار إليه (68) يرتبط فيه كل عنصر ببقية العناصر الأخرى، تبعا لما يفرضه قانون النص في شكله البنيوي (69) الذي يخضع فيه العنصر لكل.

في هذا المدار تشكل الأفق المنهجي الشكلي، مرتكزا على فكرة الاختلاف الوظيفي بين اللغة الشعرية واللغة اليومية أو المعيارية بمفهوم موكاروفسكي (70) وقد تحاشى الشكلانيون بموجب ذلك كل تصورات الخيال والحدس وغير ذلك مما يرتبط بالنظريات النفسية والاجتماعية التي تتصل بشكل أو بآخر بالمؤلف، وبالمتلقي (71).

انطلاقا من هذا المفهوم اعتبر الشكلانيون الانكسار خطأ وكنوا أن العمل الأدبي يتجاوز نفسية مبدعه، ويكتسب خلال عملية الموضوعة الفنية وجوده المستقل، إنه لا يطابق بشكل كامل مع الهيكل العقلي للمؤلف ولا المتلقي (72).

إن العمل الأدبي طبقا لهذا العرف النقدي، لا يمكن أن يكون وثيقة نفسية ولا اجتماعية. وما يبدو إنه تعبير عن الواقع ليس سوى صيغة جمالية مفروضة على هذا الواقع، وهذا صلب المبدأ الشكلي في أساسه، والقيام على استقلال الوظيفة الجمالية (73). ومن ثم فإن الكلمة الشعرية تنقل شيئا قلما بذاته والعمل الأدبي مستقل بنفسه عن

15- الشعرية: تزييفان تودوروف، ترجمة شكري الميخوت ورجاء بن سلامة. ص 33 توفيل للنشر ط1/87.

16- نفسه: فطر ص 56، فطر نظرية البنائية في النقد الأدبي ص 45، 46 فطر أيضا للتوسع: نقد النقد: تودوروف، ترجمة سلمي سويدان/مراجعة ليؤيان سويدان. للشؤون الثقافية العلمية. بغداد/ط2/1986

17- فطر نظرية الأدب في القرن العشرين ص 5/ فطر أيضا البنوية والفكر/ مدخل نقدية (مجموعة من الكتاب) ترجمة صام نابل ط1/2007/ أزمنة للنشر وفتوزيع. ص 13، 14، 15.

18- راجع هذه المقالات ضمن (نظرية المنهج الشكلي مرجع سابق) ويمكن في السياق نفسه العودة إلى مقال جاكسون كوسم للنقن الشعرية

19- فطر: الماركسية والنقد الأدبي: تيري تيجلنر. ترجمة: جابر صغور ص 46-47. دار البيضاء المغرب ط2/1986.

20- راجع في هذا الشأن ما ناقش فيه استاذنا الدكتور صلاح فضل من ملاحظات ثقافية وعلمية ونقدية ضمن كتابه (نظرية البنائية..). ص 47-46

21- فطر المرجع نفسه: ص 49.

فطر نظرية الأدب في القرن العشرين: مرجع سابق: ص (29-33)

22- فطر: نفسه: ص 29

23- نفسه: ص 33

24- فطر المرافيا المحبذة: ص 188. فطر تمهيد تودوروف لنظرية المنهج الشكلي: ص 15. للعلم فإن أعمال الشكلياتيين بقيت أكثر من عشرين سنة مليء للسؤال قبل أن يبادر العربيون (فاشرون) بترجمتها وطبعها. فطر: مقدمة نظرية المنهج الشكلي: ص 9. فطر: المرافيا المحبذة: ص 187.

25- فطر نظرية الأدب في القرن العشرين. ص 20، ص 33 المرافيا المحبذة ص 120

26- البنوية والفكر. مرجع سابق: ص 13: فطر رؤية استاذنا الدكتور صلاح فضل في هذا الشأن: نظرية البنائية ص 48-49

27- نظرية البنائية مرجع سابق: ص 49

28- نظرية الأدب مرجع سابق: ص 146

29- في أصول الخطاب النقدي الجديد: مجموعة مقالات مترجمة لكل من تودوروف، رولان بارت، ميرتوليك، مارك تيجلر، ترجمة أحمد المدني. دار الشؤون الثقافية العلمية. بغداد. ط1/87

(*) فطر ذلك ذلك في أصول الخطاب النقدي الجديد ص 31

30- راجع نظرية المنهج الشكلي. (مقدمة المترجم. وتمهيد تودوروف). العنوان الأصلي للكتاب هو: Théorie de littérature (textes des formalistes russes)

عبر تودوروف عن هذا الامتداد النقدي الشكلي بقوله "إن النقد مدان للشكالية بنظرية أدب حضارية". وهي تشكل رؤية مميزة، وتطبيقاتها تتجلى على أكثر من صعيد في مختلف الرؤى النقدية المنهجية، حتى وغن رفض بعض الدارسين الإعراف بدينها على المناهج النقدية المعاصرة.

هوامش الدراسة:

1- البنوية وعلم الإشارة. ترنس هوكر ترجمة مجيد شامشة، مراجعة: د/ناصر حجازي. دار الشؤون الثقافية العلمية. ط1/بغداد 1986. ص 61

2- نظرية المنهج الشكلي/ لصوص الشكلياتيين الروس/ ترجمة إبراهيم الخطيب. ط1/ 1982 الشركة المغربية للناشرين المتحدين/ مؤسسة الأبحاث العربية. ص 31

3- اعترض الشكلياتيون الروس ضد الاعتراض على قسمة ثنائية (مضمون ضد شكل) التي تقسم العمل الفني إلى نصاين مضمون فح وشكل خارجي تملاء مفروض من فوق" نظرية الأدب. رينيه ويليك ولوستين وارن. ترجمة ممي الدين صبيحي. مراجعة د/صام الخطيب. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط3/ 1985 بيروت. ص 146.

فطر ص 147 كذلك للأهمية.

4- حروس في الألسنة العلمية: دي سوسنير ترجمة: صالحي لقرومادي/ محمد الشوش/ محمد عبيدة. دار العربية للكتاب 1985 ص 347 راجع أيضا البنوية وعلم الإشارة: ص 57.

5- فطر نظرية المنهج الشكلي: مرجع سابق. ص 30

6- ملارج صاحب نظرية الأدب (لوسن وارن ورينيه ويليك - هذا السؤال: كيف يوجد صل أدبي ذو طبيعة فنية ص 149) وهو تصور يتضمن جدبا من فتركية علمية للشكالية

7- فطر نظرية المنهج الشكلي ص 78.

8- المرجع نفسه: ص 81.

9- نظرية الأدب في القرن العشرين. قراءات أعدها وقدم لها. كيم. نيوتون. ترجمة: د/عيسى علي العاكوب. ط1/1996/ عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. القاهرة. ص 24

10- المرجع نفسه ص 163.

11- نظرية البنائية في النقد الأدبي: د/صلاح فضل. مكتبة الانجلو المصرية. ط2. ص 59

12- دروس في الألسنة العلمية. مرجع سابق ص: 347 (فكرة سبقت الإشارة إليها وقد بناها على مبدأ: الكل

يكتسب قيمته من الأجزاء. ص 193

13- نظرية البنائية في النقد الأدبي. ص 106

14- البنوية وعلم الإشارة (مرجع سابق): ص 57

- 31- نظرية المنهج الشكلي: ص 26
نظر أيضا في أصول الخطاب النقدي: ص 14
نفسه: ص 25، 26
33- نفسه: انظر هذه المحاور: ص (75-221)
34- راجع نظرية الأدب (مراجع سابق) ص 146. راجع نظرية البنائية في النقد الأدبي ص 51.
35- انظر نفسه ص 52. انظر البيئوية وعلم الإشارة: ص 56
56 كان أساسهم النقدي يفت عند نقطة التقاء هامة مع الحركات الأخرى في فكرة الاستعمال الذاتي)
36- راجع في معرفة النص: يعني العهد ص 17، 69. دال الأفاق الجديدة بيروت. ط 1985.
37- دروس في الأسس العامة: ص 124، 29، ص 355.
38- عن نظرية البنائية ص 53.
39- في علم الدلالة، د. محمد سعد محمد. ص 37. مكتبة زهراء الشرق، القاهرة. ط 2002/1
40- البيئوية وعلم الإشارة: ص 56.
41- نفسه: ص 56.
42- نفسه: ص 56، ص 57 راجع نظرية المنهج الشكلي: ص 16
43- الشعرية تودوروف. ترجمة شكري الميخوف ووجاه بن سلامة توبقال للنشر. ط 1987/1 ص 23
44- Voir, essai de linguistique général. Roman Jakobson I. I les fondations du langage traduit et préface par Nicolas RUWET édition de minuit 1963 voir: chapitre 11 linguistique et poétique 209-248
انظر كذلك قضايا الشعرية: رومان جاكسون. ترجمة محمد الولي ومبارك حنون. توبقال للنشر ط 1988/1 للمغرب.
ص 24، 33
45- نظرية المنهج الشكلي ص 26.
46- في أصول الخطاب النقدي (مراجع سابق) ص 19، 20
47- البيئوية وعلم الإشارة: ص 56
48- هذا ما يحرصون عليه من خلال اهتمامهم بالصل نفسه حسب كليث بروكس في مقالته النقد الشكلي. راجع نظرية الأدب في القرن 20. ص 46-47. في هذا المقام فإن ماركس نفسه أين يوجد الشكل والمضمون وكان هيجل يقول إن عيب الشكل ينشأ عن عيب المضمون. الماركسية والنقد الأدبي تيري إيجلتون ترجمة وتقديم جابر عصفور . ط 2 الدار البيضاء 1986 (دار قرطبة للنشر). ص 27، 28.
49- نفسه: ص 46
(**) Voir: la nouvel école d'histoire littéraire en Russie
figures 1/Gérard genette ed du seil p 149
50- في أصول الخطاب النقدي الجديد ص 12
51- نفسه ص 51.
- 52- نفسه: ص 14.
53- نقد النقد: ص 36. انظر كذلك- مع اختلاف بسيط في الترجمة- نصوص الشكلانيين الروس: ص 31.
54- تحليل النص الشعري. بنية القصيدة. يوري لوتمان ترجمة وتقديم وتطبيق: د. محمد فتوح احمد. دار المعارف ط 1995 ص 9 (مقدمة المترجم).
55- نفسه: ص 9.
56- نفسه: ص 9.
57- نفسه: ص 8. راجع: الماركسية والنقد الأدبي. تيري إيجلتون. ترجمة جابر عصفور ص 44-45. الفكرة التي سادت آنذاك تقول: "الحياة مستحيل في الكتابة.... قلبسط الأدياء للآخرين"
58- البيئوية وعلم الإشارة: ص 57.
59- نفسه: ص 66.
60- نفسه: ص 59.
61- راجع في أصول الخطاب النقدي الجديد: ص 24.
راجع أيضا البيئوية وعلم الإشارة: ص 59.
62- عن نظرية البنائية في النقد الأدبي: ص 79.
63- نفسه: ص 57. انظر أيضا ص 78. راجع البيئوية وعلم الإشارة ص 58. (الأغرب مهمة جوهرية للشكلانية هكذا تقول المدرسة الشكلية.
64- البيئوية وعلم الإشارة ص 58.
65- نظرية البنائية: ص 57. انظر تحليل النص الشعري بنية القصيدة ص 30.
66- نصوص الشكلانيين الروس: ص 35.
67- تحليل النص الشعري: ص 33.
68- نفسه: ص 69.
69- نفسه: ص 27.
70- النظر اللغة المعيارية واللغة الشعرية. يان موكاروفسكي. ترجمة. الفت كمال الروبي. مجلة فصول. ع 15 جلد 5 لتقريب نوفمبر ديسمبر 1984. الهيئة المصرية العامة للكتاب ص 37-46. راجع نصوص الشكلانيين الروس ص 43. راجع مقالة جان موكاروفسكي (المعيار الجمالي بوصفه حقائق اجتماعية) من خلال نظرية الأدب في القرن 34
71- انظر البيئوية وعلم الإشارة ص 56. انظر كذلك نظرية البنائية ص 55، ص 57 طالع في هذا المقام مقالة المعيار الجمالي بوصفه حقائق اجتماعية لجان موكاروفسكي (مراجع سابق من خلال نظرية الأدب في القرن العشرين ص 34.
72- نظرية البنائية: ص 61.
73- نفسه: ص 61.
74- راجع في هذا السياق نصوص الشكلانيين الروس. ص 70. راجع نقد النقد. الفصل الأول، راجع البيئوية والتفكيك مجموعة من الكتاب (الفصل الأول) راجع نظرية الأدب في القرن العشرين ص 17-59.
75- انظر في الشعرية: تريفيلان تودوروف: ص 14، 15.

التفاعل بين الكاتب والقارئ في النص الأدبي

رواية نجمة لكاتب ياسين أمودجا.

كريمة بلغامسة

جامعة عبد الرحمن ميرة

بجاية

ثلاث هي نظرية الأدب ونظرية التاريخ ونظرية الفلسفة.

واهتم هذا الأخير اهتماما كبيرا بقضية بناء المعنى وطرائق تفسير النص من خلال اعتقاده أن النص ينطوي على عدد من الفجوات والدلالات تتفتح على إمكانيات لا نهائية من التأويل وكانت للفلسفة الظاهرية (الفينومينولوجية) تأثيرا كبيرا فيما وصل إليه هذا الباحث في نظريته (1)، ونشير إلى أن هذا التنازع جاء ليستكمل ما حملته اللبونية ولبضع العملية الأدبية في دائرة التواصل الإنساني بالنظر إلى طبيعتها، وينقل مركز الثقل من إستراتيجية التعليل من جانب المؤلف للنص إلى جانب النص القارئ (2).

وسنحاول توضيح عمق هذه النظرية و تحديد أهم أسسها فيما يلي:

أسس نظرية القسراءة:

أ - ما القسراءة:

تعد إشكالية القراءة ظاهرة من ظواهر الدراسات الأدبية الحديثة، بل أنها من القضايا التي رافقت ظهور حركة الإبداع منذ القديم، إلا أن هذا الاهتمام والبحث في مجال القراءة ازداد وتضاعف مع الفكر النقدي المعاصر.

إن القراءة مسار في فضاء للنص، " مسار يفصل المتلاحم، ويجمع المتباعد وعلى وجه التكثيف يشكل النص في فضاءه لا في خطوته" (3)

إن النص الأدبي كيان غامض، وأنه مثلما يقول ديكر (DUCROT) هو نسج من المسكوت عنه لا يمنح معناه بسهولة، لأنه باختصار زئبقي في ادعاءاته الدلالية وفيسفاسي في أدواته التعبيرية، ومن هنا فقط جاء التفكير في مجال القراءة و دور القارئ في تفسير النص، وتحديد جمالياته، وبالتالي تحقيق مشروعية وجوده.

الطلاقا من هنا يطرح سؤال كيف البنى عنصر القارئ في نص نجمة لكاتب ياسين وكيف تحققت العلاقة التفاعلية بين المؤلف والقارئ وبين النص والقارئ وهل تمكن الكاتب من تحقيق بنية القارئ كاستراتيجية نصية وما هي الأسس التي اعتمدها في تحقيق هذه العملية التواصلية؟

أيزر ومفهوم نظرية القراءة:

لقد أولت الدراسات الحديثة مفهوم القارئ وعلاقته بالنص عناية بالغة، وقد كانت لأبحاث الناقد أيزر (ISER) أهمية كبيرة في هذا المجال، ولعب دورا فعالا إلى جانب هانس روبرت ياوس في وضع ركائز جمالية للنقدي، وقد عدت مقترحاتهم في نهاية الستينات تأسيسا لنظرية جديدة في فهم الأدب.

لقد ركز أيزر في كتابه " فعل القراءة " على ثلاثة عناصر أساسية هي: للنص، للقارئ، للتفاعل الذي يحدث بينهما، معتمدا على أسس

نصية تأخذ في اعتبارها توقعات حركة الأخر (9).

وكانت النظرة النقدية ولأمد طويل ترى المؤلف مركز العملية الإبداعية، والقارئ ليس إلا "مستقبلاً لما يقدمه المؤلف، ويقتصر دوره على الانفعال والتأثر لما يقرأ، وتتغير الفكرة حينئذ، لينظر إلى المتلقي كمشارك استراتيجي في بناء العمل". لذا نكتب دائماً لكي نقرأ وأن هذه الكلمة التي أرسماها إنما أرسماها لتقع عين منا حتى ولو كانت عيني أنا، ففي عملية الكتابة نفسها هناك جمهور ضماني (10).

ويستعرض أبرز أنواع القراء وبصورة عامة يرى أن هناك صنفان: فالأول هو القارئ الحقيقي المعروف لنا برود أفعاله الموثقة والصنف الآخر هو القارئ الافتراضي الذي قد يتم إسقاط كل تفعيلات النص عليه وعادة ما ينقسم الصنف الأخير إلى ما يسمى القارئ المثالي (11) والقارئ المعاصر (12).

وبعد هذا الأخير إلى التصنيفات التي وضعها النقاد للقراء فهناك القارئ الغد، والقارئ المطع، والقارئ المقصود، وغيرهم. ويرى أن المفاهيم المختلفة للقراء الحقيقيين والإفتراضيين تؤدي جميعاً إلى فيود تقضي على قابلية النظريات المرتبطة بها للتطبيق العام، لذا لابد أن نسمح بحضور القارئ دون تحديد مسبق لشخصيته ولموقفه التاريخي (13) ويناقده كل هذه التصنيفات المختلفة يضع هذا الناقد ما يسميه بالقارئ الضمني.

ج - القارئ الضمني:

وجد الباحث "ليزر" أن العمل الأدبي ينطوي في بنيته الأساسية على متلق فرضه المؤلف بصورة لا شعورية وهو متضمن في النص، في شكله وتوجهاته، وأسلوبه، وأن مفهوم القارئ الضمني يشبه تماماً مفهوم اللغة (14) عند "سوسير"، فهو تجريد في وجه

أنها نشاط يمارسه القارئ أثناء قراءته للنص، معتمداً في ذلك على أدوات ومفاتيح تحقق القراءة المنتجة، ولا تكون كذلك إلا عندما يكون بإمكان القارئ أن يفهم النص ويفسره من خلال محاورته وهي كما وصفها أبرز تلك العملية الجدلية التي يتم من خلالها الاتصال بين القارئ والنص، أي أن "القراءة بوصفها نشاطاً موجهاً من قبل النص، تأثير إجراء تشكل النص عند القارئ" (4) وهذه العلاقة تسير في الاتجاهين معاً فمن النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، أنها القراءة الفعالة المنتجة التي تحقق النص وتضمن وجوده وعملية الكتابة تتضمن عملية لقراءة لازماً منطقياً لها (5).

يناقش سارتر هذا المفهوم ويؤكد أن "عملية القراءة هي التي يتحقق بها وجود العمل الأدبي، والكاتب لا يقرأ ما يكتبه... لأنه في قراءته لعمله لا يكتشف جديد وفي القراءة تتحقق موضوعية القارئ وهو الذي يصفي على العمل الأدبي صفة الوجود المطلق بإنتاجه إياه عن طريق القراءة" (6). والنص الأدبي لا يؤدي لية استجابة إلا حين تتم قراءته، فهو "لا يكون ذا معنى إلا حين يقرأ" (7) فالقراءة إذن هي هذه العلاقة التفاعلية التي تجمع النص والمؤلف بالقارئ.

ب - مفهوم القارئ:

لقد تعددت تسميات القارئ، واختلف باختلاف النظرة إليه وطريقة التعامل معه، فهناك من يضع مصطلح المخاطب، المتلقي، المستمع، الباث إليه، المرسل إليه... وينبغي أن نشير أنه مهما تعددت المصطلحات والتسميات لكن يبقى الاتفاق على حقيقة مفادها أن المؤلف لا يستطيع أن يكتب إلا لقارئ "وكل محاولة يقصد بها الكاتب إلى استبعاد قرائه خطر يهدده في فنه" (8)، وأنه مطالب بوضع إستراتيجية

ولكن هذا الفعل يكون مراقبا أيضا بما هو مكتشف. والمعاني الضمنية هي التي تعطي شكلا ووزنا للمعنى، ولكن مثلما يتولد الشيء غير المذكور في مخيلة القارئ، فإن ما يذكر يتوسع لكي يأخذ دلالة أكبر مما يكون قد افترض سابقا" (18).

هكذا تعتبر هذه الفجوات والفراغات التي يخلقها النص كأساس لقيام هذا التفعيل وكمحور تدور حوله العلاقة بين النص والقارئ، وذلك عندما يبدأ القارئ بسد هذه الثغرات والبياضات وفك الغموض، هنا فقط يبدأ التواصل بين النص والقارئ والمؤلف.

تحليل نص السرواية:

بإطلاقا من هذه الإشارة المختصرة من مفهوم نظرية القراءة وبإظهار أسس قياسها، نعمل ومن خلال رواية نجمة على معرفة كيفية تظهر بنية القارئ في طبقات هذا للنص، وكيفية إنشاء هذه العلاقة التفاعلية بين المؤلف

والنص والقارئ وذلك بدراسة

-بنية الفراغات في النص

-علامات حضور المؤلف في النص

-علامات حضور القارئ في النص

أ- بنية الفراغات في النص:

لقد شغلت بنية الفراغ أو الفجوات النصية والبياضات موقعا هاما في نظرية "أيزر" حيث قام بتحديد هذه الأخيرة معتمدا على تعريف "إيجاردن" لمواضع اللا تحديد معتبرا إياها العامل المحفز والمستفز للقارئ من أجل ضمان مشاركته في إنتاج النص وهذه الفراغات النصية هي التي تسمح بقيام عملية التواصل.

ومن خلال استقرازا لرواية نجمة نجد أن الكاتب يعتمد على تقنية الحذف بصفة غالبية وإحداث الفراغ، ويستغني السرد على فترات زمنية كثيرة ويخلق فراغات تجعل القارئ في

العمل الأدبي - بصورة مقصودة أو غير مقصودة - وجهة تحقق وظيفته التواصلية ولا سبيل إلى الربط بينه وبين أي قارئ حقيقي واقعي.

والقارئ الضمني "بنية نصية تتوقع وجود متلق نون أن تحدد بالضرورة ؛ وهو مفهوم يبني الدور الذي يتخذه كل متلق مسبقا، وهو ما يصدق حتى حين نعمل للنصوص إلى تجاهل متلقيها المحتمل أو إقصائه. لذا فمفهوم القارئ الضمني يخلق شبكة من البنى المثيرة للإستجابة مما يدفع للقارئ لفهم للنص" (15)، ويطرح "لمبرطو ليكو" هذه الفكرة بوضعه لمفهوم معادل هو القارئ النموذجي (16). والنص الأدبي يجسد رؤية للعالم يضعها المؤلف (قد لا تكون رؤيته الخاصة)، وبالتالي فلا نظن دائما أنه مجرد نسخة من العالم المفترض، إذ هو يبني عالما خاصا به وتعتبر الرواية أحسن مثال على تجسيد ذلك، فهي تنسق من الرؤى وهي أربعة: سرؤى السارد والشخصيات والحبكة والقارئ الوهمي ونقطة اللقاء كل هذه الرؤى هو النص.

د - التفاعل بين النص والقارئ :

إن الموقع الفعلي للعمل الأدبي يقع بين النص والقارئ، فمن الواضح أن تحقيقه هو نتيجة للتفاعل بين الإثنين. ولذا فالتركيز على تقنية المؤلف وحده، أو على نصية القارئ وحدها لن يفيدنا الشيء الكثير في عملية القراءة نفسها، كما أنه إذا أهملنا العلاقة بينهما ستكون قد أهملنا العمل كذلك (17)، ويتم التواصل في الأدب حسب "أيزر" من خلال النشاط التاويلي الذي يقوم به القارئ، وأن هذا التواصل هو عملية لا يحركه أو ينظمها قانون مسبق، بل تفاعل مقيد بين المعنى المباشر والمعنى الضمني غير المباشر بين الكشف والإخفاء " وأن الشيء الخفي يحث القارئ على الفعل،

آخر وهكذا مع الشخصيات المحورية منها نجمة مصطفى رشيد لخضر مراد والشخصيات الثانوية وهذا من بداية الرواية الى نهايتها، فالرواية مجزأة الى مقاطع وفي صفحات متباعدة وهنا تظهر جليا أهمية القارئ ودوره ضمن هذا البناء السردى وضرورة وجوده ومشاركته في إعادة تركيب وبناء هذا المتن الحكائي وملء هذه الفراغات التي يحدثها السارد في سرده .

واعتماد كاتب ياسين هذا النوع من الكتابة الروائية لم يأت صدفة بل هي فلسفة أراد خلالها أن يحرك دور القارئ ويجعل منه استراتيجية نصية وأن النص يجب أن يكون مصير تأويله جزء منه، وتظهر حتمية هذا الحضور للقارئ من خلال توظيفه لعلامات مرجعية تاريخية ورموز أسطورية كثيرة، وقراءة سريعة نلاحظ هذا الحضور لهذا الصنف من العلامات الغامضة التي تتخلل صفحات الرواية مثال ذلك شخصية صلامبو شخصية يوغورما ويوجو بربروس وغيرها تحمل هذه العلامات شحنات دلالية عميقة تقتضي من القارئ العودة الى التاريخ والسياق الخارجي للنص للوصول الى فهم حقيقة استعمالها في هذا الخطاب ويمكننا القول انه بتوظيف هذا النوع من الشخصيات أعطى أحداث نجمة دلالة أوسع ومفهوما أعمق وفتح آفاق التأويل على القارئ لتفسير هذا الغموض الذي أحدثته هذه الأسماء في متن القصة المتخيلة وتوظيف الكاتب للشخصية المرجعية للشخصية المختلفة عمل على تحريك قدرات القارئ في البحث السياق الثقافي وكذا المحيط الحضاري العالمي والتفكير لكشف العلاقات والوصول الى الأبعاد الدلالية العميقة لهذه الرموز ومغزى حضورها في النص كما تتخلل صفحات الرواية شخصيات أسطورية من

سؤال مستمر بحيث ينتهي السرد وتبقى في ذهن القارئ تساؤلات محيرة عن مصير الشخصيات المحورية والتي كان من المفترض أن تجيب عنها الرواية فما مصير نجمة وماذا حدث لرشيد ومصطفى ومراد ولخضر؟

وهذا ما يسموه أيزر بالبياضات التي تنشط ملكة الربط بين النص والقارئ التي ويساهم فيها هذا الأخير بواسطتها في إيداع النص، فيركز على بعض العناصر ويخفف ويلقي بعضها الآخر ثم يخلق روابط جديدة لعناصر أخرى. تظهر حتمية وجود هذا القارئ وضرورة قيام فعل القراءة بافتقاد نص نجمة بالموشرات الزمنية فيعرضها السرد ككتلة واحدة لا نعرف لحظة بداية السرد ولا توجد أية إشارة دالة على تاريخ الشروع فيه لو نهايته، وهنا يصبح عنصر التأويل أمرا ضروريا والقارئ كشرط حتمي لتحديد هذه المؤشرات من خلال السياق العام للرواية. كما انتهت أحداث الرواية في بنية سردية متميزة جاءت بطريقة يصعب كثيرا التعامل معها وتتبع أجزاءها والربط بينها، وشكلت بناء رمزيا متميزا عن جميع الأبنية الأخرى في الرواية الجزائرية ولا يستطيع القارئ لها التحكم في أجزائها وفهم عمقها مع القراءة الأولى وصعوبة هذه البنية لا تكمن في موضوعها - عرض حياة أربعة شخصيات تجتمع في علاقة حب في شخصية نجمة- بل أن نقطة تميزها هي طريقة تشكيلها واتبناء فعل السرد على التقطيع والتجزئ الدقيق لأحداث هذه القصة الحكائية، وبالتالي التغير المستمر لفعل السرد ودرجة السارد، بحيث لا يعمل السارد وهو من الدرجة الأولى (خارج حكائي) على استرجاع وسرد حياة كل شخصية في مرحلة معينة، وإنما يعطي جزء وينتقل الى مرحلة أخرى وحدث آخر لشخصية أخرى ثم يضيف جزءا

الصيغة الملائمة لإثبات حضوره ورؤيته في النص.

كما نكتشف المؤلف أيضا من خلال صوت رشيد: "ما كان يهمني أن تكون هيوبنة Bone قد فقدت مجدها، وأن قرطاج قد نكثت، وأن سيرتا. كانت تحتل ما كتب عليها من العذاب، وأن نجمة قد فقدت بهاءها ... فالمدينة لا تزهر والدم لا يتبرأ إلا ساعة المقوط، كانت قرطاج قد تلاشت ... وسيرتا معلقة بين الأرض والسماء ذلك الحطام المثلث يعود عند الغروب هي أرض المغرب" (20).

هذه أفكار تاريخية حضارية تجاه موضوع الوطن والمستوى الثقافي لشخصية رشيد لا يصل إلى هذا النوع من التفكير العميق والتحليل التاريخي الواسع فهي ذات مستوى معرفي محدود، دراسة البطاقة الدلالية يبين أنها شخصية لم تزول دراستها فهو طرد من التعليم، وبالتالي فإن تلفظها بمثل هذه الأقوال يجعلنا مباشرة إلى أنها تتكلم بلسان المؤلف وتقتصر أفكاره التاريخية خاصة وأن هذه المقاطع السردية خارجة عن الإطار العلم لأحداث القصة المتخيلة.

لقد استطاع كاتب ياسين من خلال هذا النص أن يعلن موقفه وبطريقة متقنة جدا بحيث لم يتحدد وجوده ضمن شخصية واحدة، وإنما عمل على التنقل بين عدد من الشخصيات بمختلف مستوياتها الاجتماعية والثقافية، فمرة ضمن خطاب السارد ولغوى خلف أقوال الشخصيات أو ينفذ إلى النص من خلال الضمير الجمعي (نحن) وكذا المؤلف من وراء هذا للتنقل بين مختلف الضمائر التأكيد على موقفه من جهة، ومن جهة أخرى تضيق القارئ ضمن هذا الكل المتداخل والبقاء مضمرا لا يمكن تحديد وجوده وبالتالي يخلق

التراث العالمي كجويتر والرمز الخرافي دون جون، والسعادة وغيرها فتلخص هذا الاختيار الدقيق للعلامات المرجعية، وبحث عميق في الثقافة العالمية، لذا يظل القارئ في حالة بحث مستمرة وتفكير كبير ليستنى له تفكيك كل هذه الرموز والوصول إلى أبعادها وفهم دلالاتها وإظهار فعاليتها للقارئ متواطئ مع المؤلف فهو يشاركه لعب الخيالية التي تستهدف إحداث المتعة من النص .

ب - علامات حضور المؤلف في النص :

إذا بحثنا عن شخصية المؤلف كاتب ياسين ضمن صفحات الرواية، وبين المقاطع السردية للشخصيات، فإننا نجد وراء شخصيات مختلفة بأصوات كثيرة وبوجوه متباينة يصعب كثيرا تحديدها.

يظهر بصوت السارد بالضمير الغائب " هو " الذي يقوم على أساسه الفعل السرد في رواية نجمة عامة، ونكتشفه من خلال تعليقات السارد وتفسيراته، وخطاباته التي تحمل في طياته أفكاره، ونظراته الصريحة إلى موضوع الوطن من ذلك قول السارد: " لأن هذا الوطن لم يولد بعد، كثر أبواه فما استطاع أن يولد في وضوح النهار وتوالت عليه الأجناس الطموحة الخائبة الممزوجة المختلطة ببعضها ... لا يهم أن كانت سيرتا قد نسيت ... ولا يهم أن كان المد والجزر يعبان بهذا الوطن حتى اختلطت أصوله وغمضت واكتسحتها عصف ذبول شعب يحتضر، بالقارة التي لا تعرف للأذكرة متى نشأت ... " (19). هنا يتفاجأ القارئ بهذا الخطاب الذي تجاوز حدود القصة المتخيلة، ويذهب بعيدا ويربطها بموضوع حساس هو الوطن وبصفة عامة نقول أن السارد بالضمير الغائب يفكر ويحلم بمنطق كاتب ياسين ويرى بمنظوره، فالسارد بمثابة

... (24) بحيث نفهم أن كل ما قاله رشيد هو جواب عن تساؤلات الكاتب الصحفي، وخطابه كله كان موجهاً إليه كمتلق. تنوب إذن شخصية الصحفي عن القارئ لكونه يطرح كل التساؤلات المحتمل طرحها من أي متلق كان، وهذه إحدى الطرق التي يضمن فيها الكاتب مشاركة القارئ في خلقه للنص ويبقى أمر اكتشاف حضوره لا يمكن الوصول إليه إلا بتفكيك البنية العميقة لكل من النص .

نقول في الأخير إن رواية نجمة نسيج من الفضاءات والغجوات التي يجب سدها واعتماد المؤلف هذا الإستراتيجية الخاصة في البرد بفرض حتمية وجود القارئ وفعل القراءة لإعادة بناء وتركيب هذه البنية المعقدة واستكمالها، وتفكيك رموزها وعلاماتها الدلالية وكأنت باسيم من خلال هذه الرواية والفترة الزمنية التي صدرت فيها يعطي عنصر القارئ وفعل القراءة كعلافة جديدة يجب التحكم فيها لقيام الفعل الروائي ولكتماله وتحديد قيمته الجمالية وهويته التي تميزه عن غيره وتبين تفاعله مع النصوص الأخرى واستمرار وجود النص عبر الزمن .

الهوامش:

- * كاتب ياسين ولد بقسنطينة في 06 أوت 1929، تعلم في المدرسة القرآنية لفترة قصيرة، بعدها التحق بالمدرسة الفرنسية.
- ألف العديد من الأعمال ومنها رواية نجمة 1956، دائرة القصص (le cercle des représailles) مجموعة مسرحيات سنة 1959، والمضلع الكوكبي (le polygone) étoilé 1966 ونو النعل المطاطي (l'homme aux sandales de caoutchouc) 1970.
- * فولفغانغ إيزر (wolfgang Iser)

للقارئ مجالاً لتأويل ويحدث فراغاً ينتظر سده مع القراءة .

ج - علامات حضور القارئ:

إذا حاولنا استخلاص القارئ في ثنايا هذا المتن الحكائي فإنه يتحدد وجوده من منطلق أن فعل السرد لن يقود ولن يكتمل إلا بوجود القارئ " فالنص يفترض قارئه كشرط حتمي بقدرته التواصلية الملموسة " (21) وننتبين بالملاحظة الدقيقة في النص بعض الإشارات التي تظهر وجوده وتنوب بعض الشخصيات عنه وتثبت مشاركته الفعالة والتفاعلية ضمن النص.

يحضر القارئ مثلاً وراء شخصية مراد الذي يصبح متلقياً وهو يسمع قصة رشيد الذي يحكي أحزانه، فيقتصر دور المتلقي بطرح تساؤلاته واستفسارته مثلما يبدأ في هذه الجملة بصوت مراد : " وأصل حديثك من كان العنابي " (22) قوله أيضاً " أنفهم ما أقول " أي أنفهم أنت مراد كمتلق ، وكذا أكرر كأنه المخاطبة في كلام رشيد لتؤكد وجود شخصية المرسل إليه (المتلقي مراد) مثلاً " إن رجالاً من طينة أبيك " " أنفهم آباؤنا " أي أنا وأنت ، هنا إذن يتظاهر لنا طيات هذا الخطاب صوت المتلق وكل قارئ له ينطبق عليه الضمير أنت

كما تمثل شخصية الكاتب الصحفي دور القارئ والندابة عنه في النص من خلال مقابله لرشيد واستفساره عن أمور كثيرة في حياته وهو في الفندق مثال ذلك ما يقوله الكاتب الصحفي لرشيد: " حنثني عن الجريمة الأخرى " مؤالهُ أيضاً " لكن ما شأن مراد " (23) . ونتبينه بشكل ضمني من قول رشيد مخاطباً الكاتب الصحفي " يكفي ما قلته من الحديث اليوم ... لا أستطيع أن أرجع إلى الأسباب أن حياتي تخللها أموات كثيرون

9 - أنظر لمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، تر: أنطون أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء 1996، ص 67.
10 - مانفريد توماس، المؤلف، المرسل إليه، القارئ، تر: عبد القادر بوزيدة، مجلة اللغة و الألب العدد 02 (دط) ، جامعة الجزائر 1993، ص 68.

Voir Dominique Maingueneau - 11
، dictionnaire d'analyse du discours،
ed seuil Paris 2002 PP 338-339 .

يضع مصطلح القارئ المثالي (lecteur idéal) من خلال المفهوم نفرق في تحرير الخطاب بين جمهور القراء للنص و القارئ المثالي ، الذي يملك القدرة على التأويل و هذا يعرفه الموسوعية و قدراته التواصلية.
12 - أنظر : إيسر، فعل القراءة ، تر: عبد الوهاب غلوب ص 33 .

* القارئ بلفظ : مصطلح من وضع ميشال ريفاتير ، و يرتبط بالحقيقة الأسلوبية، و يكشف عت التناقضات التي تتخلل النص و مدى انحراف هذا الأخير عن المعايير المفترضة.
* " القارئ المطلع " : وضعه ستانلي فيشو هو مثما يعرفه شخص يتحدث اللغة التي بني النص بها بالقدرة، ملم تماما بالمعارف الدلالية و الميول المعجمية و له قدرة أدبية كبيرة .
* " القارئ المقصود " : من وضع وولف باعتبارها ساكنا رواتيا مقوما بالنص ، يمكن أن يجسد مفاهيم الجمهور المعاصر و أعرافه و رغبة المؤلف في الإرتباط بهذه المفاهيم.

13 - المرجع السابق ، ص 39 .
14 - أنظر: ناظم عودة حضر، الأصول المعرفية لنظرية النقي، دار الشروق، الطبعة الأولى عمان الأردن، 1997 ، ص 163.

ولد سنة 1926 بألمانيا درس اللغة الإنجليزية والفلسفة واللغة الألمانية.

إشتغل بالتدريس في عدة جامعات داخل ألمانيا وهو مؤسس للجنة وحدة البحث للمصممة " للشعرية والهرمينوطيقا) .

له عدة مؤلفات أهمها

كتاب - " القارئ الضمني "

كتاب - " فعل القراءة " (1976)

كتاب - " التوقع "

كتاب - " التخيلي والخيالي "

1 - روبرت هولب، نظرية النقي، تر: عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، الطبعة الأولى القاهرة سنة 200، ص 134.

2 - صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، افريقيا الشرق، (دط) ، بيروت - لبنان، سنة 2002، ص 116.

3 - تودوروف تيزيفطان، للشعرية، تر: شكري المنخوني، دار توبقال، ط2 المغرب سنة 1990، ص 22.

4 - Iser wolfgang، l'acte de lecture، (théorie de l'effet esthétique) traduit par Evelyne Sznycer éd : Bruxelles، Pierre Maragada 1985.p289

5 - أنظر جان بول سارتر، ما الألب، تر: محمد غنيمي هلال ، الهيئة المصرية للكتاب، (دط) ، 2005 ، ص 51.

6 - المرجع نفسه ص 46 .

7 - فولفغانغ إيسر، فعل القراءة - نظرية الإستجابة الجمالية - ، تر: عبد الوهاب غلوب ، المجلس الأعلى للثقافة، (دط) 2000، ص 27.

8 - سارتر، ما الألب، ص 68.

الكية، منشورات مكتبة الماهل (ط)، الدار البيضاء 1995.

4 - روبرت هولب، نظرية التلقي، عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، الطبعة الأولى القاهرة، 2000.

5 - تودوروف، نيزيفان، الشعرية، تر: شكري الميخوتي، دار توبقال، الطبعة الثانية، المغرب، سنة 1990.

6 - جان بول سارتر، ما الأدب؟ تر: محمد غنمي هلال، الهيئة المصرية للكتاب (ط)، 2005.

7 - امبرطو إيكو، القارئ في الحكاية، تر: أنطون أبوزيد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1996.

8 - صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، (ط) بيروت لبنان سنة 2002.

9 - نائل حضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، الطبعة الأولى، عمان الأردن 1997. المراجع بالفرنسية:

(l'acte de lecture, 1 - Iser wolfgang théorie de l'effet esthétique)

Traduit par Evelyne Sznycer éd: Pierre 1985. Bruxelles, Braxagada

le rôle du lecteur éd. 2 - Umberto. Eco Grasset 1985.

dictionnaire 3 - Dominique Maingueneau ed seuil Paris 2002. d'analyse du discours المجلات:

- مغنفر لومان، المؤلف، المرسل إليه، القارئ، تر: عبد القادر بوزيدة مجلة اللغة والأدب، العدد 02، (ط) جامعة الجزائر 1993.

15 - إيسر فعل القراءة، تر: عبد الوهاب علوب ص 40.

16 - امبرطو إيكو، القارئ في الحكاية، ص 61.

17 - أنظر : فولغانغ إيزر ، فعل القراءة - نظرية جمالية للتجارب في الأدب - تر: حميد الحمداني، منشورات مكتبة الماهل الدار البيضاء 1995 ص 12.

18 - المرجع نفسه ص 100.

19 - كاتب ياسين رواية نجمة تر: محمد قبعة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ص 191.

20 - الرواية ص 190.

21 - le role du , Voir Umberto. Eco lecteur éd. Grasset 1985 P 64

22 - الرواية ، ص 140.

23 - الرواية، ص 180.

24 - الرواية، ص 192.

قائمة المراجع :

1 - كاتب ياسين ، رواية نجمة، تر: محمد قبعة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر. (ط) ، (دس).

2 - فولغانغ إيسر، فعل القراءة - نظرية الإستجابة الجمالية - تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة ط سنة 2000.

3 - فولغانغ إيزر، فعل للقراءة - نظرية جمالية للتجارب في الأدب ، تر: حميد الحمداني والجلالي

الموقف الإيديولوجي في رواية "الزئال" للأديب الطاهر وطار.

د. هشام بوحسون

- قسم اللغة العربية وآدابها - هشار.

فئة علاقة عضوية، إذن، بين المرسل والمتلقي، مما يجعل الفصل بين "الجماعي" (الطبقة، الفئات الاجتماعية) و"الفردية" (التجربة-الخيال) في مجال الإبداع الأدبي أمرا عسيراً. ولعل ذلك ما يفسر العلاقة الجدلية بين الواقع والفن بما هو تمثيل وخلق وإبداع بجسد ما هو جوهري في الوجود الإنساني والطبيعي. وهكذا فإن الواقع لا يقع على الهامش من الفن كما أن الفن لا يقع هو الآخر على الهامش من الواقع؛ بل الواقع والفن كلاهما يقع من الآخر في الصلب وفي الجوهري؛ فإذا الفن تمثّل للواقع، وإذا الواقع في الفن أغنى وأثري وأخصب. فالفن عالم خاص ينبثق من عمق وعي الكاتب بما يطرح هذا الواقع من قضايا جوهريّة؛ غير أن امتلاك الكاتب الواقعي وحده لا يمكنه من بناء عالم روائي متماسك معرفياً وجمالياً، بل عليه أن يمتلك المعرفي والجمالي معاً، ويصوغ ذلك كله ضمن رؤية واضحة للعالم تحدد موقعه من الوجود وما يصطرع في هذا الوجود من قضايا جوهريّة.

ومن ثم فإن الرؤية الجماعية التي تنبثق من عمق الوعي الاجتماعي والتي تعيشها مجموعة ما بشكل من الأشكال، تؤثر في الفرد، بما فيه المبدع باعتباره جزءاً من الكيان الاجتماعي لهذه المجموعة أو تلك إلا أن المبدع، وهو يتفاعل مع واقعه، يحاول بدوره صياغة هذه الرؤية من جديد صياغة فنية في إبداعاته

العمل الروائي في الواقع تمثّل لعالم أرحب وأوسع، ليس بالضرورة أن يكون مماثلاً للواقع المادي أو للحياة كما هي؛ ولكنه حتى وإن استمد من هذا الواقع حضوره فإنه يبقى عالماً له وجوده الخاص وكيانه المتميز. وهذا لا يعني أن العالم الروائي هو عالم بديل عن العالم الواقعي، ولا حتى عالم مواز له؛ ولكنه عالم ذو خصوصية يتمثّل بمهارة فنية فائقة تلك الجدلية الأبدية بين الواقعي والفني بما هي إشكالية اصطراع وصراع وتفاعل انفعال في تمثّل الواقع؛ ولكن برؤية فنية لا تقتني بإصغاء الجمال والتميز على الواقع، ولا حتى بإعادة إنتاج هذا الواقع ومماثلته في آلية انعكاسية بل تتجاوز ذلك إلى صياغة الواقع صياغة جمالية انطلاقاً من رؤية الروائي للعالم التي تكون قادرة على امتلاك المعرفي والجمالي في آن واحد.

ونطلقاً من هذا التصور فإن الفصل الأدبي، في جوهريه، تفاعل بين بعدين يستدعي أحدهما الآخر؛ بعد جماعي يمثل للموقف الاجتماعي الذي يجعل من الواقع المعيش منطلقاً له، وبعد فردي يمثل للمبدع ويجعل من خياله منطلقاً له. ومودي هذا أن العمل الأدبي يقدر ما يصدر عن فرد (الفنان) يتوجه إلى آخر أي إلى الخارج، فهناك "آخر غير الفنان يرتبط بعلاقة قراءة أو نظر، أو سماع ويحاول من خلالها إيجاد رؤية أو أفق أو حل لمشكلة مشتركة بين الفنان وجمهوره" (01).

إن الرؤية التي يتأسس عليها العمل الإبداعي تشمل في مكوناتها التركيبية، التبعد الإيديولوجي الذي يمثل أحد أبعادها الباقية، والإيديولوجية كما يعرفها الباحث محمد كامل الخطيب في كتابه (الرواية والواقع)، هي "نسق من الأفكار والعادات والأخلاق والمفاهيم والقوانين والفنون.... إلخ تتشكل في مرحلة تاريخية محددة، أو على قاعدة نمط إنتاج، أو نمط حياة معين" (06).

تحدد علاقة الكتابة الروائية بالإيديولوجية من زوايتين، زاوية "الإيديولوجية في الرواية وزاوية الرواية كإيديولوجية". أما بالنسبة للزاوية الأولى، فإن الإيديولوجية في الرواية تعد مكوناً من مكونات البنية النصية الروائية، إذ النص يحتوي على مكونات متناقضة، فهو عبارة عن تجميع إمكانيات متعددة بسبب تعارض عناصره (07). فالنص الروائي، بحكم نمطه البنيوي، مشحون بالمناقضات، فيه الإيديولوجية ونقيضها وفيه موقف الكاتب الذي يوافق إحداهما، أو يمارضها، أو يكون محايداً (08).

ويؤكد باحثين حضور الإيديولوجية في الفن الروائي باعتبارها مكوناً فنياً وجمالياً، إذ يرى أن "الدليل اللغوي" محمل بشحنة إيديولوجية لا تعكس الصراع الاجتماعي السائد، وإنما تجسده وتكسر في سياقها (09). ومن هنا فإن الإيديولوجية إنما تدخل عالم الرواية بوصفها "مكوناً جمالياً، لأنها هي التي تتحول في يد الكاتب إلى وسيلة لصياغة عالمه الخاص" (10).

فالإيديولوجية باعتبارها مكوناً من مكونات الرواية الفنية والجمالية قد تبصر عن صوت المؤلف وقد لا تفعل، ذلك أن كتاب الرواية غالباً ما يقومون بعرض هذه الإيديولوجيات والمواجهات بينها من أجل أن يقولوا شيئاً آخر ربما يكون مغايراً لمجموع تلك الإيديولوجيات نفسها (11).

الأدبية يصدر فيها عن رؤية للعالم تكتشف عن وعيه الصادق والعميق بقضايا أمته وإمانيته العميقة والجوهرية.

تتبنى الرؤية للعالم عن عملية وعي تخصص طبقة اجتماعية معينة، وما الوعي في هذه الحالة إلا تصور ينسجم أو يتوافق مع هذا الجانب من الواقع أو ذلك، غير أن البحث في إمكانية تطبيق هذا التصور مع الواقع كلياً أو جزئياً يستدعي بالضرورة رؤية اجتماعية شاملة (02).

يرى غولدمان (إن أكبر الكتاب الممثلين لعصورهم، هم أولئك الذي يعبرون، بصورة منسجمة على نحو ما، عن رؤية للعالم تتوافق إلى أكبر قدر ممكن، مع الوعي الممكن لطبقة ما، وإنها الحالة التي تصالفاً في كل الأطوار لدى الفلاسفة والكتاب والفنانين) (03).

فالكاتبة الأدبية من هذا المنطلق، كما يقول أحد الكتاب "ليست في حقيقتها إلا استناداً للمجتمع الذي تكتب عنه، وتكتب فيه، معاً، كما إنها ليست، نتيجة لذلك، إلا عكساً أميناً لكل الآمال والآلام التي تصطرع لدى الفلاس في ذلك المجتمع" (04).

غير أن جمالية المضمون التي تسمى الواقعية الاشتراكية إلى تأسيسها لا تتحقق، كما يرى الدكتور عبد الملك مرتاض (في نظرية النقد) إلا عبر جمالية الشكل، إذ يقول "إن الكتابة ليست شكلاً خالصاً، ولكنها معان وأفكار مضمخة بالعواطف ومحملة بمشاعر، تظهر في ألفاظ وتجلي في سمات، وهذه السمات اللفظية هي التي تشكل جمالية الكتابة، وتجسد نمطاً أسلوبياً قائماً على النظام اللغوي، القائم هو أيضاً في اللغة المكتوب بها والمائل في التشكيل الأسلوبية تمثل جمالية الكتابة" (05).

يكون الفن في خدمة الواقع، والواقع في خدمة الفن؟ أو كيف يكون أحدهما جزءاً في بنية الآخر؟ غير أن الكاتب لا يتناول موضوعه هذا بشكل مسطح وفج، بل يتناول المسألة إبداعياً ومن خلال الموقف الجنبلي بين الفن والواقع، ومن منظور رؤية شمولية تنطلق من الواقع الاجتماعي الراهن أو السابق فاحصاً ليهاء، محللة لتناقضاته ومبرزة تعارضاته، مقدمة أثناء ذلك رؤية استشرافية للمستقبل. ومن ثم فإن (وطار) يعد من بين للكاتب الذين ينسجمون مع "الموقف الفكري العام"، الذي يدعم رؤيته "لشاملة لقضايا الكون والإنسان والحياة" (16).

فالكثابة الروائية عند الطاهر وطار ليست لعبة إمتاع تنتهي وظيفتها بمجرد الانتهاء منها، بل الكثابة لديه رسالة وموقف مما طبع كتاباته بطابع الرؤية الشمولية، ومكنه كذلك من "إدراك العلاقات الجنبلية التي تربط الفرد وأفكاره وأفعاله وعواطفه بالحياة وصراعات المجتمع" (17)، بعيداً عن المباشرة والخطابية اللذين تحولان النص الروائي إلى خطاب مسطح ينزع فيه البطل الإيجابي نحو تغيير الواقع إلى الأفضل باعتباره البطل النموذجي.

إن وظيفة الفن عند (وطار) كما يقول أحد الباحثين "ليست مرآة عاكسة للواقع، بل إنها تكل على الوعي الممكن بنطلق من الآن إلى المستقبل، وذلك بتشييد فوق الواقع ولقعا آخر فيمزه، إنه الواقع الحقيقي مكتفا ومضاداً إليه الفن" (18).

إن المتأمل في علاقة رواية "الزلازل" بالواقع والموقف الإيديولوجي من خلال بنية شخصية "بولرواح" يجد أن الرواية ترصد مرحلة تاريخية واجتماعية من واقع الجزائر، ولكن عبر بنية شخصية "بولأرواح" التي

أما بالنسبة للزاوية الثانية، وهي النظر إلى الرواية كإيديولوجية، فإن الرواية باعتبارها إيديولوجية تعني أولاً موقف الكاتب تحديداً، لا موقف الأبطال ككل منهم على حدة... فالإيديولوجيات لدل للرواية لا تلعب إلا دوراً تشخيصياً ذا طبيعة جمالية من أجل توليد تصور شمولي وكلي هو تصور للكاتب (12).

فالرواية كإيديولوجية إنما تتولد من خلال الصراع الذي يدور بين الإيديولوجيات المختلفة الموجودة داخل العمل الروائي. يقول أحد الباحثين "الرواية لا تتحول إلى إيديولوجية إلا عبر صراع الإيديولوجيات وعبر التعارضات التي توجد في كل إيديولوجية على حدة. هذا الصراع الذي يشكل مجموع بنائها العام" (13).

وخلاصة القول "إن الإيديولوجيات تدخل إلى عالم الرواية التخييلي كمكون يكون أداة في يد الكاتب ليحبر في النهاية بواسطته عن إيديولوجيته الخاصة" (14). ومن ثم فإن جدل مكونات الواقع المتصارعة هو الذي يلقي بظلاله على عالم الرواية، فإذا هي تصوره فنياً "إن الرواية باعتبارها إيديولوجية لا تناس إلا بواسطة ومن خلال الإيديولوجيات في الرواية" (15).

ومن بين كتاب الرواية العربية في الجزائر الذين يصنفون ضمن كتاب الرؤية أو الموقف الإيديولوجي، الكاتب الروائي الطاهر وطار، إذ إن القارئ لكتاباته لا يحس أن يقف على منحنى عام يميزه عن غيره من كتاب، ويسلكه في سياق من للكثابة الروائية الخاصة، ذلكم هو الموقف الإيديولوجي الذي يبرز بشكل حاد، وربما بشكل عنيف في جل ما كتب هذا الروائي.

إن الموضوع الذي يجذب "وطار" ويشده لكثير هو علاقة الفن الروائي بالواقع، وكيف

القيام برسالتها التاريخية في إطار الرؤية الاشتراكية... وأن البرجوازية الجزئية قد ليقتت أن الوقت لم يعد مواتيا للوقوف في طريق المسيرة الاشتراكية" (20).

وقد تجلت سمة التناقض في شخصية بولرواح عندما لجأ الكاتب إلى أسلوب التعارض وسيلة لمسبر أعماق هذه الشخصية داخليا وخارجيا نفسيا واجتماعيا ليستمكن في نهاية المطاف من تحديد الإطار الطبقي الذي يتموقع فيه بولرواح، وهو الطبقة البرجوازية التي يعثرها ثرواتي عتبة كاداء في وجه أي تغيير إيجابي قد يحصل في المجتمع الجزائري...

يستمد الكاتب ملامح شخصية بولرواح من جملة من التعارضات نراها ماثلة فيما يلي:

- بولرواح ≠ المجتمع (الفلاحين- العمال- الفقراء...)
- مدينة قسنطينة زمن الاستعمار ≠ مدينة قسنطينة زمن الاستقلال

(مكان مجريات الأحداث في الرواية)



مدينة راقية مزدهرة تجاريا، اقتصاديا
فنيا (الأغوات-القياد...)

- الاشتراكية ≠ الرأسمالية
- الأغنياء ≠ الفقراء
- الدين ≠ الابتداء (الخرافة)
- الحضارة ≠ البدوة

جمعت الإيديولوجية والإيديولوجية النقيض، وشرحت الراهن بكل تناقضاته عبر ماض متقل بتداعيات الذاكرة التاريخية، ولومت إلى مستقبل دون أن تحدد ملامحه بوضوح.

يقول أحد الباحثين "تأخذ رواية" الزلزال" سيرة بطل مضاد مشحون بالمناقضات النفسية المريرة، فرغم امتلاكه الأرض والعمال، فإن لحظات السعادة تبدو باهتة في حياته، وهو الآن يدافع عن أنفاسه الأخيرة أمام المتغيرات الاجتماعية الطارئة التي هزت طبقته، لذلك يمكن اعتبار هذه الرواية حسب (غولسمان ولوكاتش) هي قصة كفاح بطل منحط يواجه حاضرا منحطا منهورا، بحثا عن قيم أصيلة تعيد له مقامه وتعيد للوجود وجهاته" (19).

إن رواية "الزلزال" هي رواية مؤلف إيديولوجي بامتياز تعكس الرؤية الإيديولوجية والموقع الفكري الذي يشكل بؤرة الفصل ورد للفعل في السلوك الاجتماعي للبطل "بولرواح".

تمثل شخصية بولرواح في رواية "الزلزال" ملتقى العناصر المتناقضة والمتضاربة؛ فبولرواح شخصية بنيت على التناقض الصارخ في كل مظاهر حياتها ووجودها، ولعل الكاتب أراد من وراء ذلك أن تجسد هذه الشخصية المفارقة الطبقة التي قامت عليها الرواية فكرة ومضمونا ورؤية واقعا وفنا؛ ذلك أن الكاتب قد "انطلق من افتتاع مبني تمثل في أن ظروف الجزائر كبدل تقدمي قام بثورة تحريرية تفرض على حكومتها أن تتخذ الرؤية الاشتراكية لاسا لسياساتها الاقتصادية والاجتماعية. وهذا المبدأ الذي يؤمن به المؤلف ليماثا قويا هو الذي جعله ينطلق من افتتاع آخر، وهو أن الطبقة العمالية في الجزائر من النضج اليوم بحيث تستطيع

فهذا المشهد الحي هو الذي جعل ذاكرة بولرواح تعود به إلى السراء، إلى زمن الاستثمار؛ حيث الزمن الطبقي يتواءم بكله على مدينة قسطنطينية، مدينة الأغوات والباشوات والقياد والمعمرين واليهود والطبقة الراقية.

"قسطنطينية الحقيقية انتهت. أقول. زلزلت زلزالها. لم يبق من أهلها أحد كما كان. أين قسطنطينية بالبالي وبالفقون. بن جلول وين تشيكو وين كراره، زلزلت زلزالها. زلزلت زلزالها وحل محلها قسطنطينية بوفارة بوشعير وبولغول وبوطمين وبكل الحيوانات والنباتات" (23).

إن إحساس بولرواح المأساوي هذا تابع عن إحساسه الطبقي القوي المتجذر في وعيه ولا وعيه، فهو يؤمن بالمفاصلة بين طبقات المجتمع؛ فالطبقة المالكة والغنية والثرية هي السيدة والطبقة الفقيرة الكادحة هي المسودة والمسخرة. فلا ينبغي أن يكون هناك تداول أو تقارب، فالسيد ينبغي أن يبقى سيداً إلى الأبد، والعبد عبداً إلى الأبد "بولرواح" الذي يعبر عن فكر طبقة البرجوازية لا يؤمن بمسنة التطور فهو يكرس مبدأ الثبات والديمومة، وإن كان لابد من التطور فينبغي أن يكون عمودياً تسلسلياً (وراثياً) لا أفقياً، فملكية الأرض ينبغي أن تبقى محصورة في المالكين الأوائل وأحفادهم فقط، فلا ينبغي أن تنتقل بأي حال من الأحوال إلى غيرهم، لذا أقيناه بيلت بحثاً عن تقاربه ليوزع عليهم الأرض سوريا كي لا تؤمّمها الحكومة.

"يا سيدي راشد، يا ولي اللهين قضيت تسع ساعات في الطريق قلداً من العاصمة في هذا الحر، لأمر بهمني، وبهم جميع الصالحين الذين أورشهم الله أرضه، لا أخفي عنك فانت تعلم ما

وضع "بولرواح"، منذ البداية، نفسه في مقابل المجتمع الجزائري الأمر الذي جعله يبدو غريباً ودخلياً، والواقع أنه أصبح ينتمي إلى الماضي، إلى الجزائر المستعمرة لا المستقلة.

يقول بولرواح متأسفاً على ما آل إليه وضع مدينة قسطنطينية "لا حول ولا قوة إلا بالله، أحقا هذا هو مطعم بالبالي الذي عرف الأغوات والباشوات والمشايخ وكبار القوم، أصحاب الأرض والأغنام والجاه..." (21)

فيولرواح متحرم قلق يسابق الزمن يخشى أن يتحول "الرعا" الذين غزوا المدينة إلى ملاك أرض تطبيقاً للقرارات التي تنصدها الحكومة والمتعلقة بتأميم الأراضي وتوزيعها على الخماسين ومخسار الفلاحين (هناك مشروع إلحادي خطير، يهيا في الخفاء.

- نقول ل؟!

- نعم يلتزعون الأرض من أصحابها

- يلتزعون الأرض من أصحابها؟

- استمع إلي. يؤمّمونها

- وماذا يفعلون بها؟

- مثلاً فطّوا بالأراضي التي خلفها

للفرنسيون تصور الحقد، للحد، كل إباء بما فيه يرشح) (22).

- إن إحساس "بولرواح" بالزلازل لم يكن وليد خوفه من انتزاع الأرض فحسب، بل كان ناجماً عن التحول الكبير الذي شهنته مدينة قسطنطينية زمن الاستقلال، تحول مأساوي حياة الناس ومعاشهم وسلوكهم وتفكيرهم بفضل ما توفره لهم الحكومة الاشتراكية من إمكانية للعمل والتطبيب والعلاج والسكن والدراسة ...

فالاشتراكية في نظر بولرواح كفر وإلحاد، على المسلمين محاربتها وعدم قبولها، وإلا حل عليهم غضب الله (لن الله حكومة الكفار والملحدين أعدوا بالله) (28).

ومن سمات شخصيته الاجتماعية كذلك ادعائه أنه حضري يتصف بالسلوك المدني الرقائي، فهو يترفع وينزه نفسه عما يراه من سلوك اجتماعي وأخلاقي منحط لا يصدر إلا عن هؤلاء الرعايا الذين امتلأت بهم دور قسنطينة وشوارعها وساحاتها وميادينها... لا يا سيدي راشد، لا، لصمها يا سيدي مسيد كما كنت تحمينا باستمرار. أرفأ بالأبرياء الذين عليها، ويعبد الله الصالحين الذين فوقها، والأخيار والشرفاء الذين مازالوا فيها، وأرحها من الرعايا الذين يذمونها بأبذنتهم النجسة وبأفعالهم المنكرة، سلط عليهم طير لياييل ترميهم بحجارة من سجيل... إبدأ من هنالك من الأسفل حيث لا يزال الزحف يتواصل، ثم أسمعهم إلى قلبها وظهرها، يا سيدي مسيد... ولا تدعهم يخربون المدن ليطلقوا نحو البوادي، سلط الخصي على رجالهم والمقم على نسلهم حتى يتقرض نسلهم، ولا يمكث إلا للنسل الصالح (29).

وكان بولرواح يتمثل هنا مقولة ابن خلدون الشهيرة "إذا عريت خربت" ابن خلدون يخلد في النار على عابرته، فالعرب الذين جاءوا بالدين الحنيف، لا يمكن أن يكونوا شامرا لخرب الحياة... ولكن ما هو الواقع يصنفه فلم يقتصروا على تخريب الحياة فقط، وإنما انطلقوا إلى الدين أيضا يخربونه (30).

وبولرواح رجل متدين؛ ولكنه التدين الذي لا ينفصل عن العادات والأعراف وما تساثر عن الأبناء والأجداد، وهو بالتالي التدين الممزوج بالخرافات.

تمتد لشيوخ عبد المجيد بولرواح أسام باب نصير مطلي بالأخضر لذلك... جئت تصلي ركعتين في ضريح سيدي راشد، ومتى كنت أومن بالأضرحة والمقامات، لقد حاربتهما إلى جانب

في النفوس، جئت أقطع الطريق بين الحكومة وبين أرضي، بتسجيلها على أفاريسي، شرط أن لا يحوزها أو يثالوا ثمارها إلا بعد أن أموت (24). وهو يرفض رفضا قاطعا أن تسلم الأرض إلى غير الورثة الشرعيين. "وعندك كبيرة يا سيدي راشد، شجرة، بل طلبة شمع. إن أوقفت هذا المشروع، وحافظت لي ولعبد الله الصالحين على أرضنا" (25).

ويتوعد من ستوزع عليهم الأرض (عمال- فلاحين- خماسين) بالفتنة الأكلية والزلازل العظيمة: "نار فتنة تأكلهم. زلزال عظيم يأتي على الرعايا الذين يفكرون في منحهم أرضنا؟ وعندك كبيرة يا سيدي راشد" (26).

ومن سمات شخصية "بولرواح" أنه إقطاعي بورجوازي يتبلور موقفه البرجوازي من خلال رؤيته الفكرية والفلسفية. فهو لا يمد برجوازيا؛ لأنه من كبار ملاك الأراضي، بل لأنه يصدر في موقفه ذلك عن معرفة وعلم، ولا ينشئ آلة رجل علم وتربية، فهو مدير ثانوية بالمعاصرة، أي أن موقفه نابع عن فناعة إيديولوجية، ومن ثم فهو يضيف طباعا فلسفيا على رؤيته وموقفه، وبخاصة عندما ينتقد الاشتراكية التي يقدح فيها الواحد كلا والكل وإلحادا، أي أنها تفتي الحوافز والمواهب الفردية وتقتضي على العبقرية والتميز.

"لم تعد هناك حاجة إلى شخصية مميزة هنا. لكل كواحد والواحد كالكل.

ليس في الحجة سوى للحلاج.

هذا هو شأن العوالم السطلى. تتردى، تتردى، حتى تنوب، حتى لا يبقى فيها سوى سفليتها".

ولا ينظر إلى الاشتراكية من زاوية فلسفية؛ بل ينظر إليها كذلك من زاوية دينية. (27)

- 04 - عبد الملك مرتاض م ن 132
 05 - م ن : 133
 06- محمد كحل الخطيب الرواية والواقع - بيروت-
 1981: 105
 07 - حميد لمحمداني - النقد الروائي والإيديولوجيا-
 المركز الثقافي العربي ط الأولى- 1990: 26
 08 - م ن : 26
 09 - ع م ن : 33
 10 - م ن : 33
 11 - م ن : 33
 12 - م ن : 35
 13 - م ن : 39
 14 - م ن : 40
 15- م ن : 40
 16- إريس بودية - الرؤية والبنية وروايات
 الطاهر وطار- ص : 44
 17- حميد لمحمداني الرواية المغربية ورؤية الواقع
 الاجتماعي- دار الثقافة - طيبضاء- 1985- ص : 62
 18- رعوش صابر- الرؤية الإبداعية والموقف
 الإيديولوجي- جريدة النصر- 1982/11/24
 19- إريس بودية - قرؤية وبنية في روايات الطاهر
 وطار- ص : 176
 20 - محمد مصباح - الرواية الجزائرية العربية
 الحديثة بين الواقعية والانتزاع - الدار العربية للكتاب-
 الشركة الوطنية للكتاب الجزائر- 1983- ص: 77/76
 21 - رواية - فالزال - الطاهر وطار- ص: 23
 22 - قرؤية : 31
 23 - قرؤية : 28
 24 - قرؤية : 132
 25 - قرؤية : 133
 26 - قرؤية : 133
 27 - الرواية : 128
 28 - قرؤية : 26
 29 - قرؤية : 47
 30- قرؤية : 41
 31- قرؤية : 129
 32- سعيد بقليل-فتح النص الروائي- المركز الثقافي
 العربي ط الثانية- 2001- ص- 149

الشيخ بن باديس. ودعوت الناس إلى نيلها. إنها
 عبادة كبرى. بدعة أبدعها العولم.

لاكنت تؤمن بها منذ كنت. وحتى وأنت تخطب
 في المنابر ضدها. (31).

إن بناء شخصية بولرواح على النحو المرسوم
 أنفا لنتم على رؤية إبداعية لدى الكاتب، وهي في
 الواقع رؤية نابغة من موقف فكري ينصب في
 نطاق الأيديولوجية الاشتراكية.

إن الإيديولوجية التي يتبناها النص، والتي هي
 في الأساس إيديولوجية الكاتب، تطرح
 الاشتراكية وسيلة لبناء المجتمع الجزائري وتمييزه
 وتقدمه، وترفض غيرها من الوسائل والبدائل في
 الحلول. ومن ثمة نرى أن النص كان صارما في
 تمثل هذه الرؤية الأيديولوجية، فتجاوز بذلك حد
 الدعاية والإشهار إلى التثوير بميلاد فجر
 الاشتراكية في الجزائر المستقلة، وما عَم "بو
 الأرواح" وفشل في العثور على وركته، ومحاصرة
 الجماهير له، ومحاولة الانتحار، في نهاية المطاف،
 إلا دليل على انفصال الكاتب للإيديولوجية
 الاشتراكية فهذا الصوت يمثل الصوت
 المهم، الصوت الأقوى وهو أكثر شديدا وإيمانا
 وتصلبا" 32

ويمكن القول إن "الزلازل" تجاوزت إشكالية
 العلاقة بين الرواية الإيديولوجية أو علاقة خارج
 النص بدخله أو علاقة النص بصاحبه ومبدعه
 لنقرر أن "الرؤية الإيديولوجية ليست إلا مكونا من
 مكونات البنية للنص للعمل الإبداعي".

الإحالات

الزلازل - الطاهر وطار- رواية ط : 3 ش. و. ن. ت
 الجزائر : 1980

جمال شحيد - في البنية التركيبية دار ابن رشد
 للطباعة والنشر ط الأولى- 1982: 38

(01) م ن : 39

03 - عبد الملك مرتاض - في نظرية النقد - دار
 هومة- الجزائر ط الأولى- 2002: 131 -

فتنة التماهي والالتقاء بين شخصيات

التجليات - لجمال الغيطاني - وعلاقتها بالزمن الروائي

الأستاذة: عرجون الباتول

كلية الآداب واللغات / جامعة الشلف

وحاضرة، وتمثلها في نفس الوقت، ينطبق ذلك على كل الشخصيات المؤثرة في حياة الكاتب وحياته. نلاحظ تزايد الشطحات الصوفية والتجليات جمالا وشعرية حين تعقبها بالمجيب والغريب، تمنحها حرية واسعة في التأويل حيث نستلطف شخصياتها وأبطالها وحين تصيرها وهي جماعة ذاتا واحدة متماهية أو ذوات من أزمنة مختلفة في زمن واحد فنضيف بذلك بعدا عميقا على مفهوم الزمنية.

يعتبر زمن السرد وعلاقته بزمن الحكاية المستوى الأول من مستويات الزمن الروائي في حين يعتبر زمن الشخصية الروائية المستوى الثاني. وإذا كان زمن السرد يخضع في بنيتها وتكوينه للزمن الكرونولوجي الطبيعي والتاريخي إلى حد ما في استعمال مقاييس الزمن الواقعي لتحقيق الإيهام بالحضور وبالتالي يمكن لنا تتبع العملة الزمنية والمؤشرات التاريخية للسردية والحكاية وحركة الحدث. فإن زمن الشخصية الروائية هو زمن نفسي ذاتي يخضع لحركة اللاشعور ومعطيات الحالة النفسية. لذلك لا يمكن قياس زمن الشخصية الذاتي بمقاييس الزمن الواقعي.

وإنما يخضع الزمن الذاتي في تحليله للحالات الشعورية التي تعيشها الشخصية في النص.³

وهذا الاختلاف واضح بين الكتاب الكلاسيكيين والمعاصرين في بناء الشخصية الروائية، حيث نجد الكاتب الكلاسيكي ينشغل بالزمن الخارجي للشخصية من حيث نموها وحركتها وعلاقتها

تبرز الرواية إمكانيات الكاتب الفنية والثقافية، حيث يتحكم في تحديد سمات ومعلم وملاحم الشخصيات التي من خلالها نحدد علامة القصة الجيدة¹، وتكون واسطة القصد بين جميع المكونات السردية الأخرى² فمن خلال سماتها تدع اللغة فهي التي تنطق بها وتثبت وتستقبل الحوار، تتاجي وتصف معظم المناظر...

تتجزل الشخصية الحدث أيضا، ومن خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها يخمد الصراع أو ينشط فيصل إلى عقدة لها حل، وهي التي تحيا في المكان وتتمرد وتثبت فيه الحياة فيمتلئ بهجة وضجة وبدونها يخمد واللغة تخربس.

وللشخصية علاقة وطيدة بالزمن، فإذا كان هذا الأخير هو نقل الأحداث بمجرياتها فإن للشخصية دور مهم في تحريك أحداث الرواية بوقائعها الحي من أفعال وأقوال، ومن خلال توظيفها حيكمت الأفكار وفنري الحوار سواء كانت فاعلة أو غير فاعلة.

في التجليات لجمال الغيطاني تلعب الشخصيات دورا غريبا فائقا وتدخل في علاقة وطيدة مع الزمان حيث تستشرق الحديد من العوالم وتقرع للعديد من الأشكال الكتابية. وتسير في الأسفار الثلاثة للرواية في لفق يتراوح بين الحلم والواقع. تبرز قيمتها أكثر حين تستدعي رموزا غائبة

¹ زكي نجيب محمود- قصور ولهب- دار الشروق-

1981م-1401هـ- ص 135.

² عبد الملك مرتاض- في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد- دار الغرب للنشر والتوزيع- ص 135.

³ مها حسن قسروي- بناء الزمن في الرواية العربية- دار فارس للنشر والتوزيع- ص 105.

لعبد الناصر، عبد الناصر يتكلم بصوت أبي⁵ بهذه الطريقة حدث التماهي بين شخصية الأب وجمال عبد الناصر وقد مهد له الفيطاني في تجلي المستحيل حيث يرى الفيطاني جمال عبد الناصر في قتال أسطوري منطبق من لوحة الحنين إلى الأوطان عقب صدمة فقدانه لأبيه ممهداً للإحياء بلمتراج للشخصيتين.

التجليات غنية بهذا النوع من الامتزاج كالذي يحدث بين سيرة كل من الحسين بن علي وجمال عبد الناصر حيث يتخذ الخطاب من سيرة هذين البطلين نموذج يحتذى به في علو الهمة والشان ونشدان الصمود والوفاء والفتضية⁶ ومن ثم يهتدي جمال الفيطاني إلى مبدأ الرجعة الشيعي، يستحضر (الحسين) و(جمال) في زمن لاحق مطلق، ويخلق بينهما نوعاً من التماهي في الابتكاع جديداً على غرار تماهيها مع السارد، وتماهي هذا الأخير مع أبيه وتماهي الأب مع جمال ثم تماهي السارد مع (الحسين) على الأفراد تماهياً «موضوعياً» وعضوياً في الفصول «المقاطع» الأخيرة بعد أن كان دليلاً قط⁶.

وقد ظلّ هذا التماهي بين الشخصيات يرافق الراوي من بداية الرواية إلى آخرها تقريباً، حيث تتداخل الشخصيات فيما بينها لكثرة ما هي متشابهة ومن بين أهم الشخصيات المتماهية في التجليات والمنداخت:

- تدلخل وتماهي شخصية الأب بالحاكم جمال عبد الناصر.
- تدلخل وتماهي شخصية الأب بجمال عبد الناصر بالشهيد.
- تدلخل وتماهي شخصية الأب بأحباب السارد.
- تدلخل وتماهي شخصية جمال السارد بأبن يزيد.

⁵: جمال الفيطاني - تجليات - ص 92-93.

⁶: بشير الصري - شعرة النمس الروائي - قراءة نقاسية في كتاب تجليات - شركة البيلدر - الطبعة الأولى - 1991 - ص 111-110.

بالآخرين. وخضوعها لعوامل الزمن الخارجية. في حين نجد الروائي الحديث يهتم بعوامل الزمن الداخلية بدل الخارجية ويكشف عن كوامن الشخصية ويتغلغل إلى زوايا النفس فلا يحجم عن لبس مخباتها وعرضها علناً.

يحمل كل إنسان بذخله زمنه الشخصي لأن الزمن يؤثر على البناء الدلخلي للشخصية بقوة فعالة تحولها باستمرار. فلم تعد الشخصية المعاصرة مجبرة على السير المستقيم كرونولوجيا لأنها ابتدعت طريقة جديدة مألوفة، ومفارقة كان بمعنى زمن شخصيات التجليات معكوساً فيولد الطفل شيخاً أو كان يخرج من الفرع أصله ككثي الفرع الذي خرج منه أصله، ككثي الصدى الذي أحدث صوته، ككثي الولد الذي أبوه ابنه، ككثي القوس الذي اتصل بنصله، ككثي الظل الذي لوجد مصدره...⁷ وأيضاً مثل أن نلتقي شخصيات يستحيل التقاطها لبعد عصر كل منهما عن الآخر فينتظر الأحياء من البشر وغير الأحياء على نحو غريب...

وعليه سوف نحاول في هذا البحث استقراج السمات الدالة على ارتباط الشخصية بالزمن ارتباطاً مفارقاً في رواية لتجليات.

- فترة التماهي الأقوي للشخصيات:

أذاب جمال الفيطاني الأزمنة المختلفة في زمن لغوي ساكن ومتجانس حين جمع زمن سيد الشهداء وجمال عبد الناصر ومحيي الدين بن عربي وطلوئته وأطوائه أبيه في بوتقة واحدة تتشابه فيها الذوات تشابهاً كبيراً إلى درجة أن يلتبس الناظر إلى الشخصيات السابقة في معرفة هويتها الأصلية من غير شوائب أو بجمابة أوضح من غير توحيد في الذا "تعجبت، هل وقع التوحيد؟ الصوت لأبي وإبراهيم أنه لعبد الناصر والكلمات نطقها عبد الناصر من قبل، وهو يؤزم القتاة، يحكي لطريق الطويل...سمعت صوت أبي. لكني كنت أعني أنه

⁷: جمال الفيطاني - تجليات - الأسفار الثلاثة - دار الشروق - الطبعة 2 - ص 48.

ولمزيد من التوضيح سوف نستشهد بأهم الفقرات التي تبرز التماهي الأثوي لشخصيات في التجليات، لنحاول فيما بعد استنتاج الأسباب التي جعلت جمال الفيضاني يستعمل لعبة التماهي في تجلياته:

- تدخل وتماهي شخصية جمال السارد بجمال عبد الناصر.
- تدخل وتماهي شخصية جمال السارد بالأب...

الترقيم	الشخصيات المتماهية فيما بينها	نص الفقرة بدقة على التماهي	الصفحة
01	تماهي الأب بجمال عبد الناصر	رايت جمال عبد الناصر مكتشفاً مبهلاً وعندما تكلم بصوت أبي	20
02	تماهي الأب والساحب الشهيد	رايت شخصاً من بعد، مشى على وجه الماء تكلم فاستجبت إلى صوت صليبي الذي استشهد يوم الجمعة، التاسع عشر من أكتوبر، في الحرب التي قيل أنها آخر الحروب، عجت واضطربت فارتج على جسد أبي، الحصاد كته لا أظن أنها أبداً، أما الصوت للصاحبي الذي عرفته...	21
03	تماهي الأب بجمال عبد الناصر	هتف، عبد الناصر، بخطب تعجب، هل وقع للوجود؟ الصوت لأبي وإبراهيم أنه لعبد الناصر والكلمات نطقها عبد الباصر من قبل...	92
04	تماهي الأب بجمال عبد الناصر	سمعت صوت أبي، لكن كنت أعني أنه لعبد الناصر، عبد الناصر يتكلم بصوت أبي، حواراً الهامس عندما زلّ قري الإسماعيلية الأممية.	93
05	تماهي الأب بجمال عبد الناصر بصديقه الشهيد	صديق الذي كان، رأيتته ومشى ولفاً ورفق مثلاً... وجهه وجهه أما ملائحة لعبد الناصر، وعندما تكلم سمعت أبي... حوت هل أرد على أبي، أو أحوار صاحبي للشهيد؟ أو أعلق إلى عبد الناصر	97
06	تماهي الأب بجمال بن عقيل	تلمعت أبي ومشى في الرب مجهول لي، على جاذبيه يبرق غوية موصدة سمعت وراه أسرع فطسعت مانيته ولم يلتفت، صوت منه صفت يدي، انشعبت إلى ملائحة التي لم أعدها، التفت إلي تعجب، توقفت، رأيت أمامي مسلم بن عقيل رسول الحبيب إلى أهالي الكوفة، لم أر ملائحة أبي، كنت في زمن غير زمنه وغير زماني.	111
07	تماهي الأب بجمال عبد الناصر	رايت ملائحة أبي في جسم عبد الناصر يرتدي طربوشاً أحمر وجلباً أخضر من الصوف، هو أبي وهو عبد الناصر، لكن حضورها لا ينتمي إلى العالم المألوف...	112
08	تماهي الأب بجمال عبد الناصر	أمامي عبد الناصر والحضور لأبي، الرقعة له...	117
09	تماهي الأب بجمال عبد الناصر	يهز عبد الناصر رأسه، لكأن أثبت، إنها نفس هزة رأسي أبي، لا يمكن أن تكون عنها، هزة تضاهي عندما يكلم ضيقاً...	118
10	تماهي الأب و مسلم	مسلم في مخبئه، وجهه مثقب، صحت البصر المتين، فلمست وجعتي أبي، وضمة فمه، وتجويعه جبهته، وموقع عينيه فوق الحدين...	123
11	تماهي الأب بأحد السارد	انكبتت إلى أن صوت أبي ليس صوته، الصوت لعبد الناصر وسرعة جريه لمازن وإبراهيم إبراهيم الرافعي، توجد بهم وتوحدوا به فاضواهم واحتووه، صار مجمع المحبين للذين صاروا قبل الآن، أحببت عديدين على القرب والبعد وهم الآن ولحد...	151
12	تماهي جمال السارد بابن يزيد	صرت أنا امر بن يزيد، صلي جدي من جلود ابن زياد إلى الكوفة، مقصدي محاربة الحسين، والمحاولة دون ورود ماء الفرات، كان عزمه عزمي، ومقصده مقصدي، ثم صارت هواجسه هواجسي، وتردده ترددي، ثم أخفني لغمه الذي هو لغمي...	158
13	تماهي الأب مع جمال	عند وقوع بصري عليه أصبحت أنا هو، صرت أنا أبي...	184

14	تماهي جمال بالأب	تطلعت بعين أبي	186
15	تماهي جمال بالمفوت	تطلعت بلسان المفوت	186
16	تماهي جمال بالأب	قلت بلسان أبي	186
17	تماهي جمال بالأب	يحتكي قلبي قلب أبي، بأن المفوت شولا علي...	186
18	تماهي جمال بالأب	أصليت بأن أبي	187
19	تماهي جمال بالمفوت	نظرت بعين المفوت، صار فكره فكري	187
20	تماهي جمال بالأب	...فما وقع أمر عجيب، وهو من أسرار هذا الموقف أنا أبي...	189
21	تماهي جمال بالأب	كنت حل ما حياه أبي في اللحظات الأولى	191
22	تماهي جمال الكتاب بجمال عبد الناصر	لكنني رايت جدي يصعب لامي، أمام أبي، يتصل براس أبي هو راسي، ويحمل وجهي أبي وجهي، وعندما نقت النظر، تخالفت لعيني ملامح عبد الناصر لكنني لم ألق أنه هو، غير أنني تكلمت من جدي	243
23	تماهي جمال الكتاب بالأب	عند حد مطوم، شملت ساق أبي بساقي أبا، كذلك نبشت لمسة ظهره، بدفا من فترات السبق السمع وحتى الصمم، صار قلبي قلبي، وأنيته أولي والده المكتوم لامي وأرتجفه أرتجالي وقد وجدت ذلك عينا خاصة وأن دة واحدة لم تصدر عنه، حتى لا يظنونه ضيقا، غير فكر على التحمل، أرغني ثقل الحمل الأول، والذي كاد أبي يمتط تحته لو لا أنه تمالك نفسه والله سلم. كلى الفارق بين ظهري وظهر أبي وساق أبي وساق أبي أنه غلب المرزما وقاسي التجاعيد	246- 247

لمزيد من التوضيح مستخرج من الجدول أهم
الشخصيات المتماهي ثم نحاول استخلاص العلاقات
الموجودة بين الشخصيات:

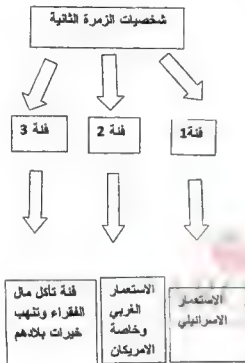
تظهر العلاقات القائمة بين الشخصيات في
التجليات أنها لا تقف عند مستوى علائق الاتحاد
حين تتجاوزها لتتحو في اتجاه آخر تبرز فيه
اللامح المختارة لهذه الشخصيات من منطق
التشابه. وبالتالي فإن التماهي الحاصل بين
الشخصيات ليس اعتباطيا وإنما تماهيا سببته جملة
التشابهات الموجودة بين الشخصيات سواء كان هذا
التشابه بين تجاربيها أو بين مصارفها أو سماتها.

ترتبط الشخصيات في رواية للتحديات ارتباطا
غريبا وتعلق بالزمن تعلقا مفارقا بعين التماهي
والوارد في الجدول أبرز سماته، ومن معطيات
الجدول سنحاول استخلاص سمات التماهي
وأساس حوته بين الشخصيات.

غالبًا ما تلتفت للشخصيات ابتداءً من
خلال نموها داخل الرواية وتطور أحداثها أو تصب
خموله من خلال جمودها. لكن في رواية التجليات
يبدو وصف الشخصيات بأنها متجانسة أو
متشابهة أولى من وصفها بالنمو أو بالجمود
حيث أن أغلب الشخصيات متداخلة فيما بينها
ومتماهية بشكل واضح خصوصًا من خلال
الروائي الذي التمس عليه أبطاله من كثرة ما يوجد
بينهما من شبه.

⁷: مأمون عبد القادر الصمادي- جمال الفيطلي والثراف-
بشراف إبراهيم المصطفى- مكتبة مدبولي- ص 26.





إلى هذه الفئات الثلاثة انقسمت الزمرة الثانية وكلها تمثل قيم الشر والأفعال المنبوذة وتنتكز لقيم الحق والعدالة.

بالرجوع إلى لعبة التماهي المستعملة في رواية التجليات والذي قصدنا به تداعل الشخصيات فيما بينها تداعلاً كبيراً من كثرة التماهي، ولكن أيضاً لم يحدث التداعل بين شخصيات الزمرة الثانية والثالثة أو بين الثانية والأولى لأن الزمرة الثانية تمثل شخصيات بعيدة كل البعد عن الخير ومضادة للزمرة الأولى والثالثة. إذن شرط التماهي في

الملاحظ من المخطط أن لعبة التماهي جاءت بعد دراسة جادة للفيطاني وعميقة شخصيات تشابهت في الجهاد وحب الخير ونصرة الحق حتى الشهادة. وإن كانت شخصيات الرواية منقسمة إلى ثلاث زممر أساسية " ففي حين نجد أن شخصيات الزمرة الثانية تقف موقف المدافع عن المصالحها المكتسبة على أصعدة الهيمنة على مسائل الحكم واستقطاب الوصوليين والنازيين، ولاتمتع بالغبى الفاحش على حساب أوقات المحرومين... نجد بالمقابل شخصيات الزمرة الأولى تقف على النقيض منها في صف المواجهة الدموية معها، تدافع عن فكرة العدالة، وفئة المستضعفين الواقعين تحت وطأة تلك الهيمنة والظلم ومشكلات الفقر والحرمان... وكذلك تقف في الصف ذاته شخصيات الزمرة الثالثة وإن كانت تمهد متأخرة على خطتها المائل في مساعدة الزمرة الثانية⁸ يمثل إذن للزمرة الثانية شخصيات قامت بالعديد من المآسي في تاريخ الأمة الإسلامية منها شخصية الجلف الجاني ومن مثله. وبعد التمعن والتفكير في شخصيات هذه الزمرة نلاحظ انقسامها هي الأخرى إلى ثلاث فئات:

⁸ ملون عبد القادر الصمادي- المرجع السابق- ص 32.

جمال عبد الناصر أو إلى ابن عربي... هي إشارة تحيل على ما هو متفرد في الواقع وفي سجل التاريخ.

ثانياً: شخصيات محاكاة تخیيلية: تحيل على المتعدد في الواقع المتشابه¹² الذي يتواتر في الأعمال السرديّة دون أن تكون له ملامح متميزة تميزه عن غيره مثل الأعرابي، الخليفة، الفارسي، اللص، العامل¹² فتعكس هذه الشخصيات ما هو موجود في الواقع وتحيل عليه لكن في صور متعددة ويغيب فيها اسم العلم المخصص للشخصية التي يميزها عن غيرها.

ثالثاً: شخصيات استهلامية تخیيلية: لا ترتبط هذه الشخصيات بالواقع وإنما ترجع في الغالب إلى ما هو تخالفي معرفي. كالشخصيات الأسطورية الخارقة *fantastique*¹³ والتي تبعد عن ما هو واقعي.

وقد يركز روية للتحليلات على المستوى الأول حيثما بقيت صورة متكاملة حول الشخصية الواقعية التي لها مرجعيتها التاريخية. فالحسين بن علي بن أبي طالب سيرة تاريخية مجيدة، وأيضاً جمال عبد الناصر " ويقصد الخطاب فيما يبدو إلى اتخاذ سيرة هذين « البطلين » نموذجاً يحتذى به في علو الهمة والشأن ونبل المقاصد والشجاعة والكرامة ونشدان الصمود والوفاء والتضحية وغيرها من القيم الأصلية التي زالت - في نظر السارد - بزوال الإمام والرئيس، القائد، الزعيم. اللذان يجمدان الأول الماضي والثاني في الحاضر القريب...ومن ثم يهتدي جمال الغيطاني إلى مبدأ الرجعة الشيعي ستحضر

شخصيات التحليلات هو أن تكون هذه الشخصيات متشابهة جداً فيما بينها.

وبالرجوع مرة أخرى إلى جدول التماهي الأول نلاحظ أن حصة الأب أو والد السارد هي أكثر للشخصيات تماهياً مع غيرها حيث تعالفت هذه الشخصية عدة مرات مع السارد، وعدة مرات مع جمال عبد الناصر ومع الشهيد مازن أبو غزالة ويمثل بن عقيل وبالحباب السارد منهم إبراهيم الرفاعي... ولمسبب في طغيان شخصية الأب يرجع إلى كونه السبب الأساسي في تكوين كتاب التحليلات.

تقتبس أغلب شخصيات الرواية من التراث أي لها سندها المرجعي المعرفي وقد حددها هذا النوع فيليب هامون *Philippe Hamon* في الشخصيات الأسطورية والمجازية والاجتماعية، وهذه الشخصيات تحيل كلها على معنى ممتلئ وثابت، حددته ثقافة ما¹⁴ بالتالي يمكنها أن تقدم لنا تصورات لجزائية حول واقعية الشخصيات، فكل شخصية لها مرجعيتها الاجتماعية أو المعرفية ونطلقاً من نموذج هامون عن الشخصية المرجعية قسم سعيد جبار¹⁰ الشخصيات المرجعية إلى ثلاثة مستويات:

أولاً: شخصيات واقعية: تحيل هذه الفئة على شخصيات مرجعها من الواقع أي " لها شخصية مفردة تحيل على شخصية واحدة في الواقع فقط. ولا يمكنها أن تكون متعددة وتتمثل في الشخصيات التاريخية¹¹ فالإشارة مثلا إلى

⁹ voir pierre Glaudes et Yves Reuter - le universitaires de France - personnage - presses P 10.

¹⁰ برابح- سعيد جبار- الخير في السرد العربي- التراث والمغربي- شركة النشر والتوزيع المدلس- ط 1-

¹² المرجع السابق- ص 199.
¹³ voir- Tazveta Todorov- introduction de la littérature fantastique- ESSAIS- P 46.

وزمن قصة ابن عربي والميدة زينب ولم السارد...

وقد ذكر مع كل شخصية عدة شخصيات عاصرته وكانت أحداثها مهمة ولا يمكن تجاهلها مثل: أن يذكر من نفس زمن قصة جمال عبد الناصر شخصية مضادة كالجلف الجافي وحتى شخصيات غير مضادة من مجاهدين أو شهداء.

ومثل أن نذكر مع نفس زمن قصة الحسين بن علي شخصية معاوية ويزيد وعلي بن أبي طالب... الخ

يتضح لنا من خلال هذا التحليل أن المرجعية التاريخية للشخصيات هي وحدها الكفيلة بتحديد نمط الشخصية التي تصبح ذات صلة وطيدة بالزمن لاكتمال صورة المرجعية الواقعية. حيث أن المؤشرات التاريخية توطرنا في موقع زمني دقيق ولكنه لا يستدعي شخصيات تنتمي إلى نفس الإطار الزمني بقدر ما يستدعي شخصيات من أزمنة تاريخية مختلفة بالتالي تصبح الشخصيات ذات بعد رمزي أكثر منه بعد إحصائي مرجعي.

هنا بالضبط تقدم الرواية مفهوماً مفارقاً للزمن، حيث التماثل بين الشخصيات التاريخية هو أساس تماهيها في التجليات وحيث يقدم الزمن مفهوماً تكرارياً أكثر منه مفهوماً تطورياً. ولهذا فهو مفهوم لتغير الثابت، الذي تتماثل فيه أحداث التاريخ رغم للتغير. فما حدث للحسين هو ما حدث لعبد الناصر، ومعركة كربلاء يقف إلى جانب الحسين فيها الولد وعبد الناصر وإبراهيم وخالد، وفي الجانب الآخر يقف جيش إسرائيل ومعاوية والسادات وهكذا تتماثل أحداث التاريخ تماثلاً شبه مطلق رغم تغيرها. ولهذا يكاد يكون لعالم الرواية مركز ثابت مهيم هو الديوان " قبل لي، إن المطلب وعز، والمبغى عصير، لكن

الحسين وجمال في زمن لاحق مطلق. و يخلق بينهما نوعاً من التماهي في الاتبعات جديد على غرار تماهيها مع السارد وتماهي هذا الأخير مع لييه، وتماهي الأب مع جمال، ثم تماهي السارد مع الحسين على أفراد تماهي موضوعياً وعضوياً¹⁴ يتجلى بالخصوص في الفصول الأخيرة من بعدما كان مجرد دليل. و التأثير على اسم الشخصية الواقعة كاملاً يجعله متميزاً ومفرداً وبأسمائها المنقولة نقلاً حرفياً من الواقع جاءت أغلب شخصيات التجليات إن لم نقل كلها واقعية بدءاً بالسارد جمال إلى الأب أحمد الذي روى رحيله المفاجئ والذي حدث فعلاً في الواقع " كنت حزينا، كمداً، الجرح مازال طرياً ساخناً ينزف، بدأ بعد رحيل والدي بغصة و أنا بعيد¹⁵ فكان السبب والدافع إلى كتابة التجليات واسم جمال عبد الناصر والحسين وزينب و... وكلها شخصيات تتميز بوجودها الواقعي في التاريخ العربي الإسلامي وتحدث عنها معظم المصادر التاريخية العربية.

كما وتتميز هذه الشخصيات باختلاف زمنها التاريخي مثلاً:

زمن قصة الأب من قبل 1930 إلى بعد 1979 بقول.

زمن قصة جمال عبد الناصر من قبل 1931 إلى 1980.

زمن قصة الحسين بالعودة إلى القرن الهجري الأول.

¹⁴ بشير قمري- شعرة للنص الروائي- ص 110-

111.

¹⁵ جمال النوطي- المجالس المحظوظة- دار الشروق- الطبعة الأولى- كلمة الفلاف.

يخطبها وينسجها من خلال علاقات لغوية رمزية رائعة¹⁸ وهذا ما يجعل الكتابة الروائية في هذه الحالة، تدخل في إطار الكتابات التي تزاح أو تنصرف عما هو معروف ومألوف لدى كتاب الرواية ومبدعيها.

التجليات وشعرية الأنا الأبولونية:

من المفارقات العديدة التي استوقفنا في التجليات أيضاً: الطريقة التي وظف بها أناه باعتبار. رواية التجليات سر ذاتية يجب عليها التطابق بين الأطراف الرئيسية الثلاثة التي تؤسس السيرة الذاتية « السارد، المؤلف، الشخصية » ولعل الإشكال الوحيد الذي يتعلق بكتاب التجليات على خلاف الروايات الأخرى إذا اعتبرنا أنها تحوي سيرة ذاتية يفصح عنها السارد عدة مرات من خلال مثلاً: "...وساعدت، هل أتى علي وعلى تجلياتي حيناً من الدهر لم تكن شيئاً ؟ إثر ذلك غربت نجوم عظامي وفترت همتي، ولغنتي ذكريات دوايس، وأصبح الغائب مرأى في فسي...وفجأة، عند ساعة ينقرر فيها الفجر، صاح بي الهاتف الخفي... يا جمال...¹⁹

وكان يشير إلى اسم لييه صراحة من خلال الطلب الذي كتبه إلى صاحب العزة والمعالى. وكيل وزارة الزراعة لطلب عمل: "...تحية طيبة،

أتقدم إلى معاليكم راجياً مساعدتي في الحصول على عمل باليومية كعمال. حيث أتى رجل فقير وأول أسرة كبيرة. والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته. مقنعة لجنابكم

طريقك ليس بمسود، عليك بالديوان، قلت أي ديوان ؟ قيل لي، لا تكون عجولاً، أمور كثيرة لا تعرفها ولو تكشفت لك الثمرات والتفاح، بدون إعدادك للذة كل كرب عظيم، أصبر يا جمال الصبر الجميل، من صبر وعمل نبت وأعطى، تجلياتك وعرة طرقها لم يسلكها أحد، أسعى إلى الديوان الموكل بتكبير عالمنا المحدود، أسعى إلى رئيسة الديوان، فإن فهمت فقد أدركت، وإن أدركت فقد وفقت...ثم لفني صمت...¹⁶ وعليه تمثل الرواية بالمتناقضات وتنقل من الواقع الخالص إلى الخيال وتخرجنا من دائرة التاريخي لتدخلنا في دائرة الأدبي وذلك حينما تعتمد التقنيات الفنية والجمالية بمفارقتها التسجيلية المباشرة للتاريخي ويتولد عن هذه المفارقة إبداعاً أكثر حيوية وكسر حدود " المرجعية الزمنية، والشخصية. فإذا كان الواقعي يلتزم بضبط الأزمنة التاريخية للمرجعية والتي تعتبر شرطاً أساسياً من شروطه، فإن المحاكاةي يلقي التسجيلية ويمكن أن يوظف فقط في زمن خطابي وقصصي. وانطلاقاً من الأحداث التي يقدمها¹⁷ أو بعض الشخصيات التي تحمل أحياناً هذه الصورة للمرجعية.

ومن ثم تكبر دلالات النص وتفتح المجال أمام التأويل الموطر من مرجعيات عميقة وغنية تفذي الاتجاهات المطبحة في الرواية سواء كانت هذه المرجعيات الواقعية أو أيديولوجية أو تاريخية أو اجتماعية... " فالروائي يمكن أن يعبر عن أيديولوجيا معينة، تمثل اتجاهها في رواياته أو كتاباته ولكنه لا يمكن أن يحقق أدبية راقية وشعرية ثخنة، ما لم يغذي تجربته الإبداعية بمرجعيات مناسبة،

¹⁶ جمال الفيلطي - التجليات - ص 30.

¹⁷ سعيد حبار - الخبر في السرد العربي - ص 201.

¹⁸ محمودي بشير - بنية الحدث و طبيعته في الرواية الجزئية - البحث عن لوجه الآخر نموذجاً - دراسات شعرية - دورية محكمة يصدرها مفكر الخطاب الأدبي في الجزائر - جامعة وهران - العدد 02 مارس - ص 32.

¹⁹ جمال الفيلطي - التجليات - ص 6.

ثمة كرامة خصصت بها وهي احتفاظي بحياتي الأولى في أصل وعي، أما هذا الفتى فلن يعي، ذلك أن الكرامة خصت وجودي القديم. ومن أسرار هذا المقام أيضاً أن الأمور كلها لن تتجلى وبعضها يسير هين. ومن ذلك اسم هذه المدينة وموقعها. مضيت أتعب ظلي وأثري، حتى حلت بي، فأصبح البصر واحداً. وإن بقيت أنا وأنا وهو هو، مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان²³ إن ضمير المتكلم يحيل على * شخص أنطولوجي نفسي، وهو شخص يحمل ازدواجية واضحة²⁴



الملاحظ أن الزمن هو المسبب الأساسي في ازدواجية * الأنا * هذا الضمير الذي يحيل في النهاية على شخصين يتطابقان في تصنيف الوقائع وتكوينها ويختلفان في رؤيتهما و"المفارقة بينهما هي المفارقة بين الأنا

أحمد الغيطاني²⁰

حيث أحمد هو الاسم الحقيقي لأب جمال الغيطاني.

ولعل هذا الخطاب الموالي من التجليات سير ذاتي يستشرف مستقبلاً لم يحن بعد، و يتوقع أن يحين أجل أنا الكاتب جمال الغيطاني في يوم ما. وهذا مصير جميع البشر. فوضع وصيته قبل وفاته للقراء، العلامة منهم والبسيط، الغني والفقير، القريب والبعيد. ويؤكد على وصيته من خلال كتابتها بخط أشق مما كتبت به الرواية ومضمون الوصية:

"...تنتهي الصلاة، وفي جهتي أثر السجود، وفي أنفي رائحة الأبسطة العتيقة أو الحصور القديم، ومن قبل ومن بعد رائحة المسجد الظليل والتي لا تتبدد من أصابع حسي حتى أقضي، ويدخلون بجثمانني إلى مسجد سيدي وحبيبي وليلي الحسين، للصلاة علي، تلك وصيتي، تماماً كما كان مسجد الشفيع نحر مكان دخله جثمان أبي، ثم خرج منه خروجاً لا دخول بعده، وملفوفاً بغطاء لا سفور يليه، تلك وصيتي يا أحبائي، ويا حافظ نسيم ودي، فبإله لا تشاؤا²¹

وبالرغم من التصريح الواضح بأن الرواية سير ذاتية من خلال الضمير "أنا" ومن خلال أسماء الشخصيات المنقولة بصندوق عن الواقع. إلا أن الغيطاني يميز في هذا النص بين جمال الغيطاني في حالة التجلي، وجمال الغيطاني في حالة الواقع وعندئذ فهو يجمع بين الضميرين المتكلم والغائب * ويعتد بينهما علاقة واضحة يصرح لها السارد فتتحقق المعادلة التالية أنا: هو²² وهذه كرامة خصت السارد "غير أن

²⁰: المصدر نفسه ص 166.

²¹: جمال الغيطاني- لتجليات- ص 164.

²²: محمد الباردي- السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث- حنود الجنس وإشكالاته- مجلة فصول-

خصوصية الرواية العربية- الجزء الأول- المجلد السادس عشر- العدد الثالث- سنة 1997- ص 71.

²³: المصدر السابق- ص 293.

²⁴: محمد الباردي- السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث- ص 71.

قوله "وهنا أدركتني في نشأتي الأولى، مشاعر صعب الإيضاح عنها. لكنها تتضمن شفقة على حالي، في نشأتي الثانية"²⁷ ومنها الغيرة كان يغار وجوده الأول من وجوده الثاني وهو يعاقب الفتاة لور" لما اطلت النظر إلى العناق والمهلمسة أدركت أنني أغار عليهما مني مع أنني قبيحة، ولأن الغيرة لاحت وسفرت لقد وعيت عشقي لها، وبداية تحركه. حتى تمنيت أن أكون أنا هو مع أنني هو، وهو أنا وبيت لو أن قلبي معي في صديري"²⁸.

هكذا اشتعلت نار الغيرة في الأنا الأصلية للخطياني وهي ترى أنها الخطياني الجديدة تعانق لور الفتاة التي فسر لها مأمون عبد القادر الصمادي²⁹ على أنها موضوع للثورة «...ألا يمكن بعد ذلك أن نقول إن لور هي رمز لتحقيق الصلة بموضوع محبوب هو موضوع الثوري الفاعل؟ أو إن لور هي الثورة متحدة بالراوي، من هو الثورة أيضاً أيام قدرته على ممارستها؟» بالتالي فإنه من المنطقي والحالة هذه أن يبدو قول الراوي، "لم أدر أنا لثني لم أعشق إلا صورتي ولم أغرم إلا بكنونتي"³⁰. قولاً يترجم عين مقولة: حبذا ثورية ولت، وحبذا لو تعود، ولكن بصياغة درامية لغوية، تمنح من قواعد اللعب الصوفي المبتن باللغة، المنسجمة أصلاً مع بناء تجريدي رمزي بالغ التعقيد.

وعلمنا لوحد الخطياني بخلقه الأصلي وضع جديد أوجد له أيضاً لم بديلة وب بديل:

الموضوع والأنا الساردة. فالأنا الموضوع تنمو عبر الزمن، والأنا الساردة حيصة لحظة للكتابة، مستقرة فيها تصبح أولية السرد برمتها مراوحة بين المفارقة والتطابق وبين التقارب والتباعد²⁵ بهذه الطريقة انشطرت أنا سارد التجليات إلى شطرين حيث تعيش الأنا الأولى واقعها وتعيش الأنا الثانية بخلق بديل:

"رايتني اسمي فصحت من روعي..."

إن أنا في خلق جديد...

واتقي صوت شيخخي الأكبر من حيث لا أدري...

بل أنت في خلق بديل...²⁶

استعمل جمال الخطياني عدة تسميات للتمييز بين "الأنا الأولى" و"الأنا الثانية":

الأنا الأولى	الأنا الثانية	الصفحة
الأصلية	المتخيلة	
خلقى الأصلي	وضعي الجديد	298
نشأتى الأصلية	نشأتى الأخرى	318
نشأتى الأولى	نشأتى الثانية	319
وجودي الأول	وجودي لثاني	340

العلم أن كل إشارة من هذه الإشارات تم تكرارها عدة مرات عبر صفحات التجليات كما يوجد إشارات أو تسميات أخرى مثل وجودي العتيق، خلقي الجديد، خلقي البديل... الخ وكثيراً ما كان وجوده الأول يشعر بوجوده الثاني، فتتأبه مشاعر مختلفة منها الشفقة في

²⁷ التجليات- جمال الخطياني- ص 239.

²⁸ المصدر نفسه، ص 349.

²⁹ مأمون عبد القادر الصمادي- جمال الخطياني و التراث- ص

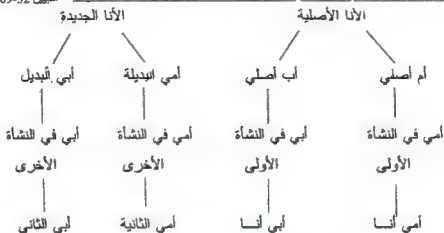
142.

³⁰ جمال الخطياني- التجليات- ص 91.

²⁵ محمد الباردي- السيرة الذاتية في الأدب العربي

الحديث- ص 72.

²⁶ جمال الخطياني- التجليات- ص 293.



عصرية أكثر وتشبهنا أكثر مما تشبه لمهاتنا وطريقة عرض الحياتين جعلتنا نقرن ونشعر بهذا:

والمؤثر بين الأم الأولى والثانية هو أن الأم الأولى أو الأصلية تشبه لمهاتنا في الماضي للمجتهدات في تربية الأولاد والأم الثانية

الصفحة	حال الأسرة المعاصرة الوضع الجديد « الزمن الواحد»	الصفحة	حال الأسرة المعاصرة أصل الفرد « الزمن الماضي»
298	البيت كديم يملأ من اشعة التلذذ، راحة الأملن المعلقة، هواء رطب غير متجدد، ظلال مستقرة لا تتحرك، أثاث وشتر تتخيل.	299	تلك راحة الظهيرة التي طالما استنقشت، الضيق المدي من الشرفات، والذي قارب أن ينفج
298	أصل المطبخ الصبح، في الحوض المعدني كومة من الأطباق المتسفة، علية الشاي مفحرة، هذا كل تهب البرودة من فتحة، تتجاوز طب الجين فوق طرف المطوي، حين أسفر، حين مطوي.	299	راحة ثقيلة بدلت تلوح
297	الخبز أين الخبز ؟ تضعه لمي في الدرج التحتي المعلق داخل أكياس من الفيلون حتى لا يهف، سحبت الدرج.. خال لم يعد أبي خلال النهار ولن يرجع قبل منتصف الليل. أغادر في ساعة مبكرة فلا تتاح لنا التقيا إلا في أيام الإجازات.	299	لم يتأخر أبي هذا، لم تحمل الثالثة عصراً إلا وهو بيننا، يظهر عند المتدني حيث قرن الحاج لاصيف أزرق " بابا جه " ، بها جه " .. يرجع ومعه الحيز الساخن والقموس، طعمية ساخنة ويحتاج سقي أو مصله...
298	ستعزني لمي وتكرري بضرورة وضع كل شيء مكانه. إنها تعود مرهقة وما ترجوه أن يخفها عنهما الحياء، من يأكل في طبق لليلة، لم يحصها قليلاً.	299	بينما تهكم أسي جادة راسية في إعداد شاي أو تطبيق غسيل.

298	في الصباح الباكر لم أسمع عرفت على أطراف أصابعي، خشية ذلك. لا يصحو قبل التاسعة	299	رأيتهم يصحو مبكراً فجر الجمعة، سمع نزول المياه وتوضأ، يمضي إلى ضريح سيدنا الصين، يصلي، ومع بللثة الشمس يعود، يجني بالثمن، يطلق القول
298	أما لمي فتكون قد غارت البيت قبل استوقظني...تنتهي إلى موضع طعام الإفطار والغذاء، وقد توصيني بشيء ما عند عودتي، وفي أغلب الأعم أقمي.	300	رأيت أمي عبر هذه الصباحات الباردة ظلي الظافر أو الزلاية، أو تنزل مستوقفة بعد ذهابه إلى صلاة الفجر تد المغرطة، بين النوم واليقظة، ثم راحة المصين أثناء طهوه على البخار، حلة من نحاس يوضع بها الماء المغلي وغرقها الصبار المسن، الحليب السكري والورد بقطار لا يتكرر كحراً..
301	يون تقتلون...أسكتت بالمساعة إليها لمي، ستعود ؟ تقول في العلية عشر والربع، أجبب بانتصار ساكنون دائماً: تقول إن شاة لظفر في درج التلجة التفتي، ما عليّ إلا تسخيلها. إن لم أراها لآيلة. .	300	يكفيه أنه كان إبطاراً مسجوراً بالأمن ولتقاء الخشبة، وإتمام القربى من أبي ولمي...

هو تعامل يداعي مع "الأنا" بوجه الخصوص مع السيرة الذاتية عموماً حيث يظهر الأنا مزجاً بطريقة جديدة فانتازية وحيث تصبح السيرة الذاتية أسلوباً توليدياً يساهم في التشال ص يتجاوزوه ويحويه³⁰ نص تكمن شعريته في مفارقاته التي لا معنى معها للمعيار ولا للخطية الجاهزة.

التجليات وغربة اللقاء الشخصيات

يتميز لقاء شخصيات التجليات بغربة وعجائية كبيرة وما يجعل هذا الالتقاء فانتازياً وغريباً هو «عنصر الزمن» حيث أن الغيطاني جاء بشخصيات من أزمنة مختلفة وعليها تلتقي وتتطور وتتجاذل وتتصارع في رواية التجليات، ولعل أهم الأسباب لاختيار الشخصيات الملتقية هو جدلية التماثل بين الشخصيات وبين أحداث زمنها.

فكل شخصية تمكّن حدثاً تاريخياً مهماً، تشابه حدوثه مع حدث في زمن آخر من التاريخ كتماثل "عناصر فشل الحسين وعناصر

بهذه الطريقة قارن جمال الغيطاني بين أناه القديمة وأسرته الأصلية مع أمه الحقيقية وبين أناه المعاصرة، مع أمه التبيلية بطريقة غاية في الروعة تجعل كل متلق يهيم بين لذة العيش في الماضي وبرودة الحاضر. فالغيطاني هنا لم يحتج إلى أي شخصية معاصرة ليعبر عن حالة العيش الزاهية وإنما اكتفى بذاته أو أناه لتكشف بطريقتها عن الحياتين " هكذا حالي مع حالي، عند هذا الحد من ذلك المقام. لا تدخل وجودي في وجودي، أحياناً أتعذب بنشاطي الأولى على نشاطي الثانية، ولكن دون أن تظهر نشاطي الأولى في نشاطي الثانية"³¹.

وكانت كل أنا ترغب في الكشف عن كل ما في الأنا الأخرى. بطريقة فضولية، وبرغبة لا حدود لها" وجودي الأول أريد أن أعرف كل شيء عنك؛ ولدهشتي لم تنفذ بعد فوجئت بلساني في وجودي الثاني ينطق نفس العبارة، أريد أن أعرف كل شيء عنك. هكذا أنطقت نفسي بنفسي وناب لسانتي عن لسانتي"³².

³⁰ م. د الباردى- البيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث.

³¹ الأنا- التجليات 343

³² الأنا - 340

لزم من معكوساً " كنت أحن إلى ماضٍ ومستقبل معاً، هذا حالي وأنا في زمن قبل زمني، أرى ميلادي قبل حمل أمي بي، أرى ذهابي قبل مجيء، وفقدتي وجودي، وغيبني قبل حضوري، وأسمى قبل يومي وشدي ³⁶ هكذا حنّ السارد إلى لحظات مارقات ولم يفت على نفسه فرصة للرجل بخياله الخارق إليها والعيش مع شخصياتها ولو أنه يدرك أن رحلته جاءت بعد فوات الأوان "حنّلت إلى لحظات ولت وكنت أعي أنها لم تلت بعد، كنت أرى ما سيجري فيها وأنتي مدرّكها وأنتي سابّكها بعد فوات الأوان ولن ينكرها أحد غيري فصرها مفرد بعمرى ولن يعرفها إنسان ولن يسمي من أجلها إلى الديوان، إتھا في موضع ما منه، وشاء موي، وشاعت رئاسة الديوان أن أراها من زمن سابق على زمني ³⁷

رغم الحنين الذي جعل السارد يعود إلى الزمن الماضي. ليعايش شخصيات مضت إلا أنه كان حزيناً على هذه العودة أو البكاء الذي جاء بعد فوات الأوان. ورغم أن السارد هنا رجع إلى الماضي للالتقاء بالشخصيات العظيمة إلا أن الشخصيات أحياناً تحيى في المستقبل لتعيش في عصر السارد ولتلقى به أيضاً والجدول التالي يوضح غرائبية الالتقاء بين الشخصيات:

فشل جمال عبد الناصر في خوضهما الصراع- الحرب- في كريلاء بالنسبة إلى الأول وجرب 67 أكتوبر بالنسبة إلى الثاني- في الطرف الأول يكون جند الحسين من المنتهين- ثورة التوابين نموذجاً وفي الطرف الثاني هو شهداء سيناء ومازن أبو غزالة وابن بانيس وأحمد عرابي وأب السارد...ويواجههم أصحاب وحلفاء من خلف عبد الناصر في حكم مصر ³⁸ وانطلاقاً من هذا التماثل التقت الشخصيات وبطرق مختلفة مذهشة كان يحيا ميت في زمن غير زمنه دون الإشارة صراحة إلى أنه ميت، إنما يعرف القارئ هوية الشخصية انطلاقاً من مرجعيتها الواقعية أو التاريخية التي يعرفها عنها. والشخصيات في التجليات غنية عن التعريف بالنسبة للقارئ العربي. فيها هو جمال عبد الناصر يحيا في زمن غير زمنه إنما هو زمن السارد ليعاينه مستغرباً " تجلى لي عبد الناصر ثانية، بدا غاضباً، لكنه بفعل، أمر بتكيس أعلام الأعداء وإزائته من فضاء القاهرة، أمر بلقاء القبض على جميع أفراد العدو المتواجدين في الديار، من سفير وأعضاء سفارة، ومندوبين وممثلي هيئات، وجواسيس... والوجوه غريبة والسجن غير معهودة الأيام غير الأيام والزمن خلافت الزمن. ³⁹ هكذا ظهر جمال عبد الناصر في زمن غير زمنه حيث الوجوه غريبة عنه مستغرباً متعجباً.

هنا انتقل جمال عبد الناصر إلى زمن لم يشهه لأنه في الزمن الذي قبله واللغة التي استعملها الفيطاني هنا هي جعل الشخصية الماضية تحيا وتظهر في الزمن الحاضر، وأحياناً يجعلها تسبق زمنها فتحيا في زمن لم تكن قد ولدت فيه بعد، كان يظهر جمال عبد الناصر مثلاً في زمن الحسين أو كان بمضي

³⁶: جمال الفيطاني- التجليات- ص 123.

³⁷: المصدر - 123.

³⁸: بشير القري- شعرة النص الروائي- ص 199.

³⁹: جمال الفيطاني- التجليات- ص 12.

الصفحة	نص القصة	الشخصيات التي تم تغطيتها
203	...لم أنهم كيف يمت كل منهما إلى زمن مختلف ويمشيان معاً، يتحدثان ويكلمان، وينظر كل منهما على الآخر...هاهو يصحب جمال عبد الناصر إلى غرفة صغيرة	لقطاء الأب بجمال عبد الناصر
208/209	...عندما وصل أبي بصحبة جمال عبد الناصر إلى زمن الكوفة...قال أبي لجمال الناصر و بيوت الكوفة تلوح من بعد.	لقطاء الأب بجمال عبد الناصر
211	ثم تبدل مواعيي فصررت مرافقاً لجلسة داخل بيت فسيح لوجيه من وجهاء الكوفة، انه سليمان بن مرد الخزازي، وهو رجل كال له صحبة مع الرسول عليه الصلاة والسلام عرفه وجلس إليه، وسمع منه مباشرة لما بقية القوم أهم السبب بن نجة القزازي، وكان من أصحاب علي وخيارهم وعبد الله بن سعد بن نليل الأزدى وعبد الله بن وائل التميمي ورافعة بن شداد البجلي يتحدث إليهم بحرية فصحي، لم أسمع لسانه ينطق بها.	لقطاء الأب بجمال الكوفة
225	هاهو أبي وعبد الناصر وسجوان في صحراء كربية من نهر الفرات، معهما جمع لم استطع أن أحصيه، غير أنه لا يتجاوز العشرات، لمكن لي تمييز بعض الملامح، فقلت مسلحي الذي استشهد يوم الجمعة ورأيت مزن أبو غزالة وجمعة من صحبه استشهدوا من بعده، بمصم طبع صورته وألصقت على الجدران ثم نزعته في بلادي عندما أصبح العدو صدوقاً وجابت وفودهم تترى بغير قتال، لمحت أصحاب خالد الأرملة...	لقطاء الأب بجمال عبد الناصر ولقطاء الأثنين ببعض الشهداء
376	ولما سمعت الأذان بالهجرة القاهرية في فاس المغربية نس قنني وأغرب نهاية الأذان رأيت لجنون رجال كلهم من عصور سابقة، متعاقبة، ولم يحدث أن التقى أحدهم بالآخر إلا في مجال المطامعة، أو لقاء أثار الحياء الصالحين، رأيت الحلاج والشبلي، وذا اللون وابن الفارض، رأيت سدي أحمد البديوي يدخل ملثماً وسدي البساطي، والجبدي، ورأيت سدي إيزاهم ابن لدهم ويشر الحناني والمحسبي ومعروف الكرخي والترمذي والإمام الغزالي وابن سينا والغزالي...	لقطاء شخصيات تاريخية من أزمنة مختلفة
160	هاهو يقف أمامه قبل أن يوجد أو يولد يراه وجهها لوجه، تتردد أشفاه في مواجهة أنفاس الحبيب، ولو تحقق الثمن لتلقى عنه لطى التمنن، وعطش بدلا منه وتلك نوبة عنه، عايت لها مخش وإن كثير والدينوري والطبري والرواد المجبولين، عايتهم لأهم لم ولن ينكروا أبي وصحبه ومجبلهم إلى كربلاء.	لقطاء جمال عبد الناصر بالأب

يعيب فيه على المؤرخين نسيانهم تاريخ أحداث هامة تحققت داخل الرواية " عايت في خاطري المؤرخين الذين سيجنون، عايت أبا مخش، وابن كثير والدينوري، والطبري

وضع للجنول وأعطى بعض الأمثلة من كتاب التجليات حيث تأتي وتتجاوز للشخصيات فيتحقق ليداعا ما كان ليتحقق خارج نطاق الإبداع حين يضع الغيطاني تاريخاً مفارقاً

ولد فيه ³ وبذلك يشغل مكاناً وظيفياً له اتصال مباشر بسيرة والد الروي الوظيفية وكل ذلك بقصد تحقق العجيب بطريقة تسهل مهمة الروي في استتطاق ما لم يكن بالإمكان معاصرته أو معاشته.

وبعد معاينة لزمنة للشخصيات الملتقية داخل رواية التجليات توصلنا إلى المخطط التالي:

والرواة المجهولين عتبتهم لأنهم لم ولن ينكروا أبي وصحبه ومجيبهم إلى كربلاء ³⁸.

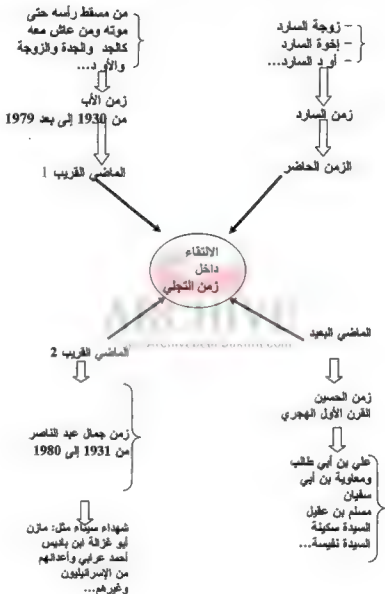
يعاتب الخطابي المؤرخين الكبار الذين سجلوا كل أحداث التاريخ ونسوا أن يسجلوا اللقاء أبيه بالحسين ومساندته في معركة كربلاء.

ومفارقة الالتقاء هذه تختلف حسب زمن الشخصيات فيمكننا أن نسمي اللقاء الأب بعد الناصر مثلاً استرجاعاً متخيلاً وذلك بالقياس على زمن عبد الناصر، وبهذه المفارقات وحدها نتحقق شعرية الالتقاء وبالتالي شعرية النص.

إن شخصيات للرواية ذات انتماءات زمنية مختلفة ومتباعدة مع ذلك، فملاقاتها مع بعضها متناهية الحضور والتشاك حيث أن لحة الموضوع الروائي يتمثل في قيمتها الملصقة بها " فطيمعي إذن وفق مفاهيم للقيمة ونقاطعاتها بين شخصية وأخرى أو أخريات. أن تنتقل الرواية بولد الروي وعبد الناصر إلى زمن الحسين أو أن يحضر أنصار الحسين إلى زمن متخيل مستقبلي لم يكن وقته بعد لدخول معركة أو أن يعبر الروي نفسه إلى زمن لم يكن قد

³⁹: مأسون عبد القادر السمادي- جمال الخطابي و التراث- ص 162.

³⁸: جمال الخطابي- التجليات- ص 160.



زمن عبد الكريم الجيني صاحب الإنسان الكامل وخاتم الأولياء كما يرى هادي العلوي⁴⁰ وتلتقي شخصيات من أزمنة غابرة وثالثة عندما يرى الغيطاني دخول رجال كمل قلعين من عصور ثالثة، متباعدة و لم يحدث أن التقى أحدهم بالآخر إلا في مجال المطلة، أو انتقاء أثر العباد الصالحين، رأيت العلاج والشيلي وذا النون وابن الفارض، رأيت سيدي أحمد البلوي يدخل مثلما وسيدي البسطامي والجنيد ورأيت سيدي إبراهيم ابن أم، وبشر الحافي والمحسبي ومعروف الكرخي والترمذي والإمام الغزالي وابن سينا والغرابي⁴¹... وشخصيات لا حصر لها...

نعود مرة أخرى إلى الشخصيات التي عاصرت بعضها والتي حدثت في التقائها ببعضها كثير من العجيب والغريب رغم معاصرتها ومعاشتها بعضها البعض، ونقصد هنا معايشة الأب أحمد لابنه جمال الغيطاني ولكن غربة الانتقاء في التجليات تتمثل في انتقاء جمال الدين بآبيه وهو يولد فمصاف عجابية ندهشنا كمتقين وونتقنا جمالنا عندما نقرأ على لسان السارد "كأنني الظل الذي أوجد مصدره، ذهلت ففتشت أجوس داخل روحي. تبهني حبيبي، لوما برأسه الطاهر الذي حر من القفا يوما وتمتم بشفتيه النوريتين اللتين لثهما لشرف الخلق، وعبت بهما يزيد بن معاوية، لوما تجاه أبي المولود، حضني على إطلعة النظر إلى الحبيب المفقود فأمعنت، أبي عمره دلقق مفضض العينين، منبعج الرأس..."⁴² بهذه المفارقة الزمنية تمكن السارد

بوضوح الشكل أهم الشخصيات التي تم التقاؤها رغم أزمنتها المختلفة في زمن التجليات الذي يمزج كل الأزمنة ببراعة ويصهرها لاستخلاص هذا الزمن الخاص.

أهم الشخصيات التي تم التقاؤها وبكثرة هي الشخصيات الأربع الموضحة في الشكل «السارد، الأب، عبد الناصر، الحسين».

الملاحظ أيضًا أن الشخصيات الثلاث الأولى يتقارب زمنها حيث التقى الأب بابنه في الحياة أو الواقع الحقيقي كما عاش الأب في زمن عبد الناصر والسارد أيضًا.

ذكر المؤلف مع كل شخصية عدة شخصيات عاشت معها في واقع الحياة الحقيقية ونقلها لتعيش معها في واقع التجليات مثل الأب الذي عاش طفولته مع لمه وجدته وحكايته مع زوجته أم السارد. ومثل ذكر أهم الشهداء الذين عاشوا قبلًا في زمن عبد الناصر، وقاربوا حتى الشهادة. ومثل ذكر علي بن أبي طالب لب الحسين ومن ناصر الحسين من جند المتشبهين وأعدائهم. أي نقل السارد كل شخصية مع محيطها الواقعي وزمنها الواقعي ثم أدخل عليها بصمته التي تتمثل في جعل هذه الشخصيات تتلاقى لأنها تتماثل ولأن أحداث التاريخ ربما تتكرر ولكن في زمن غير الزمن ومكان غير المكان...

وإن دل الشكل على الشخصيات الملتقية فيما بينها والتي نقل السارد محيطها وشخصيات عاصرتها وأحداث عصرها. إلا أن هذا لا يعني أنها وحدها التي تم التقاؤها، ولكن قصدنا أنها الغالبة على باقي الشخصيات. وقد تم إلقاء عدة شخصيات في زمن التجليات حيث "يذهب الغيطاني إلى زمن سيد الشهداء الحسين بن علي ويرجع مرة ثالثة إلى زمن ابن عربي أو

⁴⁰: فيصل دراج- نظرية الرواية و الرواية العربية-

المركز الثقافي العربي 2002- ص 251.

⁴¹: جمال الغيطاني- تجليات- ص 376.

⁴²: جمال الغيطاني- تجليات- ص 47.

6- عبد المالك مرتاض- في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد- دار الغرب للنشر والتوزيع.

7- سعيد جبار- الخبر في السرد العربي- الثوابت والمتغيرات- شركة النشر والتوزيع المدارس- ط 1- 1424- 2004.

8- زكي نجيب محمود- قشور ولباب- دار للشرق- 1981م- 1401.

III- المراجع الأجنبية:

- pierre Glaudes et Yves Reuter -le 1 universitaires personnage - presses de France.

2- Tazveten Todorov- introduction de la littérature fantastique- ESSAIS.

IV- المجلات والدراسات:

1- محمد الباردي- السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث- حدود الجنس و إشكالاته- مجلة فصول- خصوصية الرواية العربية- الجزء الأول- المجلد السادس عشر- العدد الثالث- سنة 1997.

2- محمودي بشير- بنية الحدث وبيعته في الرواية الجزائرية- لبحث عن الوجه الآخر نموذجًا- دراسات شعرية- دورية محكمة يصدرها مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر- جامعة وهران- العدد 02 مارس.

من الالتقاء بأبيه وحضور يوم ولادته ورأيت برضع الرضعة الأولى وأمه التي هي جدة السارد تسند رأسه الصغير وفمه يحاول الالتصاق بالثدي المنتفخ باللبن. هي مفارقات تخلق المتلقي وتشد ذهنه بتوظيفها المتميز والفائن.

بمسألة الأدب .

قائمة المصادر والمراجع

I- المصادر :

1- إلهامي

II- المراجع العربية:

1- بشير القمري- شعرية النص الروائي- قراءة تناسية في كتاب التجليات- شركة البيار- الطبعة الأولى- 1991.

2- جمال الغيطاني- التجليات- الأسفار الثلاثة- دار للشرق- الطبعة 2.

3- مأمون عبد القادر الصمادي- جمال الغيطاني والتراث- إشراف إبراهيم السعافين- مكتبة مدبولي.

4- مها حسن قصراوي- بناء الزمن في الرواية العربية- دار فارس للنشر والتوزيع.

5- فيصل دراج- نظرية الرواية والرواية العربية- المركز الثقافي العربي ط2 2002.

مسألة التقنية بين هيدغر ومدرسة فرانكفورت

سكّال بومنيو

جامعة الجزائر

إن ماهية التقنية عند هيدغر لا تتمثل في ما تمنحه من أشياء وأتوات والآات وأجهزة ووسائل، إذ أن هذه الأخيرة ما هي سوى مظاهرها، إن ماهية التقنية هي في نظره ميتافيزقا، أي نمط من العلاقة بين الإنسان والوجود، وهذا المعنى الذي اكتسبه التقنية كان منذ أن أخذت الميتافيزقا الغربية شكلها الأنثروبولوجي أي الإنساني وتحولت إلى نزعة إنسانية، سوى على مستوى الموجود و قد تم ذلك حسب هيدغر (L'être) حيث لم تعد تطرح منذ القرن السابع عشر مع الفلاسوف الفرنسي ديكارت، حيث تعتبر فلسفته الأساس المنهجي الذي شكل وبلور هذه النظرة الإنسانية أو الذاتية التي عملت على تحديد كل شيء من خلال رده إلى الذات الإنسانية التي أصبح فيها العقل مصدرا لكل حقيقة ومستقرا لكل معرفة، وبهذا المعنى، تكون هذه الذات قد طرحت بوصفها مركزا ومرجعا أما مضمونها فهو الفعل والإرادة التي تنتجه نحو السيطرة على الطبيعة أو على حد تعبير ديكارت أن يصبح الإنسان "سيد" و"مالك" الطبيعة، والذي يضع نصب عينيه "ذاته" في مقابل العالم بوصفه موضوعا يجب أن يتحكم فيه تحكما كليا وهذا ما يوضحه هيدغر بقوله:

مع ديكارت تكتمل الميتافيزقا الغربية، فتصبح المعرفة موضوعا للتأمل حيث يوضع الشيء أمام الذات، وبهذا المعنى خرجت الميتافيزقا الديكارتية من الميتافيزقا التقليدية لتمثل لذاتية، حيث تكون الأنا هي

لقد بين لنا تقصى كتابات الجيل الأول لمدرسة فرانكفورت (ماركس هوركهايمر، تيودور أدورنو، هيربرت ماركوز) أن طرح هؤلاء الفلاسفة لمسألة التقنية أو "الطلاحية" التقنية La rationalité technique كان متأثرا بمواقف وتحليل الفيلسوف الكبير مارتن هيدغر للتقنية، وهذا في سياق ما يسميه بنهاية ميتافيزقا الذاتية.

لم يكف هيدغر بنقد مظاهر التقنية ونتائجها، وخاصة السلبية منها، كالقتال الذرية والهيدروجينية التي أصبحت تهدد الوجود الإنساني، وهي الصورة السلبية للتقنية ولسوء استخدامها في عصرنا هذا الذي عرف ثورات علمية وتقنية كبيرة في خضم التطورات السريعة التي عرفتها المعرفة العلمية، وخاصة مجال الفيزياء النووية. لقد انصب اهتمام هيدغر في البحث عن ماهية التقنية وهذا تطبيقا لمنهجيه الفينومولوجي الذي يقوم على الذهاب من الظاهرة إلى الماهية، أو مما هو خاص إلى ما يؤسس الحضور.

إن التقنية في نظره ليست ذلك الجانب التطبيقي- العملي من المعرفة العلمية بل هذه المعرفة نفسها هي في جوهرها تقنية، وإذا كانت هذه الأخيرة قد مثلت في الماضي ذلك الجانب التطبيقي والعملي الذي حققه الإنسان، فذلك لم يعد يقي به اليوم، حيث تطورت المعرفة العلمية وأصبحت ذات طابع تقني-أداتي.

للمعرفة العلمية، وخاصة في مجال العلوم الرياضية والفيزيائية، في هذا السياق يقول هيدغر: إن ما ندعوه تقنية الأزمنة الجديدة ليس فقط أداة أو وسيلة يمكن أن يكون الإنسان اليوم سيدها أو ذاتها لقناعة، فقبل ذلك، وفيما وراء هذه الوضعيات الممكنة، نرى أن هذه التقنية هي نمط تأويل العالم تم إقراره من قبل نمط وسائل المواصلات، والتزويد بالمواد الغذائية وصناعة المسليات بل يحدد كل موقف للإنسان - في إمكاناته الخاصة - أي أنه نمط يسم بميسته كل قدراته على التجهيز، وهذا ما يجعل التقنية غير قابلة للخضوع والتحكم فيها إلا عندما نخضع لها بدون شرط وبدون تحفظ. وهذا معناه أن التحكم العملي في التقنية يفترض من قبل الخضوع الميتافيزيقي للتقنية، هذا الخضوع يميز بمحاذاة الموقف الذي يقوم على الاستيلاء على كل شيء انطلاقاً من مخططاته وتصميماته⁽³⁾.

انطلاقاً من هذا يرى هيدغر أن التقنية ليست أداة في متناول الإنسان المعاصر، بل أصبحت التقنية نفسها تستحوذ وتسيطر عليه، ولم يعد الإنسان قادراً من الأتفاطات من حتمياتها وضرورتها، بل أكثر من ذلك، سببت له قتيه وعزم الاستقرار وأخذت تظهر له وكأنها شيئاً مستقلاً عنه، واعتبرته مجرد "كمية" بين مخالب الآلات والأجهزة التي تستعده، بل إن التقنية قد حولت الإنسان إلى مجرد "موظف للتقنية"⁽⁴⁾، وهو ما يمثل تهديداً يتقل كاهل الإنسان نفسه، مما يدعونا إلى

الموضوع المتميز والمفضل للميتافيزيقا بحيث يمكننا القول إن الفكر يستحضر ويوضح كمقابل للوجود ليصل في الأخير إلى شيء حاضر أمامه، ومن ثمة يحوله إلى موضوع⁽¹⁾. انطلاقاً من الذات الإنسانية ستغدو الطبيعة مجرد موضوع للتحكم، والتي يجب أن تخضع للحساب والتكميم والاستهلاك، حيث ينسب فيها الإنسان الوجود ويعتبر نفسه سيداً على الطبيعة، وما تتضمنه هذه الأخيرة من أشياء هي مجرد "مواد أولية"، ومن هنا فإن علاقة الإنسان بالتقنية عند هيدغر تدرج في فكرة ما يسمى عنده بنسيان.

(L'oubli de l'être) الوجود والموجود، غير أن في نظر هيدغر يجب التمييز على المستوى الأنطولوجي بين الميتافيزيقا الغربية منذ فلاطون قد أغلقت التفكير في الوجود وركزت اهتمامها على الموجود، والفرق الأساسي بين هذين المستويين الأنطولوجيين هو أن الموجود يمكن حصره وقياسه وإخضاعه للدراسة، بمعنى أن يكون موضوعاً، سواء كان هذا الموضوع هو الإنسان أو الطبيعة، أما للوجود فلا يمكن حصره وقياسه وتمثله كموضوع، وكسيان" هذا الفرق الأنطولوجي هو ما جعل الميتافيزيقا فكراً نسي الوجود⁽²⁾. أمع المودة، إن فهم هذا الفرق هو الذي يمكننا من فهم موقفه من التقنية باعتبارها موقفاً أنطولوجياً وليست مجرد علاقة للإنسان بالطبيعة، أو كونها ناتجة عن تطور

حرية تُشد فاعلية، القيادة عن بعد، بوصلة يعتمد عليها بدقة، يريد الناس أن يتعلموا من الطبيعة كيفية استخدامها بهدف السيطرة عليها كلها، عليها وعلى الناس. ذلك هو الشيء الوحيد الذي يحسب حسابه نون ما تلقفت إلى ذاته، فإن للتوير قد ألقى وعيه بذاته وصولاً حتى الأثر الأخير⁽⁷⁾.

إذا حاولنا استكناه المعنى الذي أراد المؤلفان (هوركهيمر وأورنو) ليصاله إلى القارئ، يمكن القول إن التقنية قد أصبحت في المجتمعات الغربية المعاصرة جوهر أو أساس المعرفة العلمية برمتها، إذ لم تعد ترمي إلى إنشاء مفاهيم وتصورات نظرية مثلاً كان الشأن بالنسبة إلى العلم القديم بل للآداء الوظيفي والمنهجية الفاعلة التي تحقق نجاحات من الناحية العملية، وهذا الطابع الأداتي هو ما أصبح يميز العقلانية الغربية التي تشكلت بنيتها الأساسية منذ عصر التنوير، ولهذا يسميها هوركهيمر وأورنو "العقلانية الأدائية" حيناً و"العقلانية التقنية" حيناً آخر، وهي العقلانية التي تلتزم، على المستوى الشكلي، بالإجراءات دون هدف أو غاية، أي التي توظف الوسائل دون تساؤل عن مضمون الغايات، فغرضها الأساسي عملي ونفعي، غير أن ذلك لا يخدم في نهاية الأمر سوى مشروع السيطرة الذي أصبح، في ظل الشروط التاريخية القائمة، ملازماً لهذا النمط من العقلانية التقنية التي عوض أن تكون أداة بيد الإنسان المعاصر لتحقيق حريته ومساعدته أصبحت توظف لما يمكن أن يسبب تعامته وشقاءه كالحروب، التلوث الخ.

لقد سبق أن أشرنا إلى أن هيدغر قد انتقد التقنية على أساس أنها قد أصبحت تمثل تهديداً حقيقياً للإنسان، وهذا عندما تحولت فيه إلى مشروع للسيطرة، وهذا النقد الأساسي يلتقي في كثير

ضرورة التفكير في الطابع التقني لعالمنا المعاصر الذي أصبح عالماً تقنياً، غير أن التهديد الحقيقي أصبح لا يأتي بالدرجة الأولى من الآلات والأجهزة والأدوات التقنية، وخاصة تلك التي يمكن بالفعل أن تكون قاتلة محصوراً في أسلوب حسابي ونفعي من التفكير الذي يقوم على فكرة الذات بوصفها من حيث هو قدرة أو فاعلية لها ما يمكنها قبلياً من التحكم في كل ما (Ratio) فاعلية العقل ما يمكن موضعته. وتتمثل هذه الفاعلية في كون الذات أصبحت تخضع موضوعها لمشروع تصميم قبلي محدد الأهداف، وهذه النظرة إلى الذات تستند إلى تقليد ميتافيزيقي ينظر إلى الإنسان باعتباره حيواناً ناطقاً أي عقلاً ومنطقياً يعمل على "إنتاج الأنوات" التي تمكنه من تحويل الطبيعة لاستنزاف ما تكفّره من طاقة. وهو بهذا كائن موجود بين أشياء يتميز عنها بكونه يملك من القدرات ما يمكنه من السيطرة على الموجود والتحكم فيه وتسخيره لإرادته⁽⁸⁾. هذا الموقف الذي مؤداه أن التقنية في العصر الحديث بمثابة مشروع للسيطرة والتحكم بين فلاسفة مدرسة فرانكفورت فيه إلى مقاربة هيدغر لمسألة التقنية في كتابهما المشترك جنل التنوير.

أورنو وضع التقنية في المجتمعات الغربية المعاصرة على النحو التالي:

إن التقنية هي أساس العلم أو المعرفة، وهي لا تهدف إلى إيجاد مفاهيم أو صور، أو سعادة المعرفة، بل لإقامة منهج واستثمار عمل الغير وتكون رأس مال.

ثم إن الاكتشافات العديدة التي يحتفظ العلم بها ليست بحد ذاتها إلا أدوات، الراديو، بوصفها صحافة مكتوبة متسامية، الطائرة القتالية بوصفها أداة

حيث كان ملوحه المسألة ومعالجته للموضوع على المستوى الأنطولوجي، وقد كان هذا الطرح - حسب ماركوز - مغرقا في التجريد وبعيدا عن كل تحليل اجتماعي لمسألة التقنية ضمن التطورات السريعة التي تعرفها المجتمعات المتقدمة صناعيا، و في هذا السياق يقول بورغن هابرماس بأن ماركوز قد اضطر إلى الانتقال من مستوى الطرح الفلسفي الأنطولوجي إلى مستوى التحليل الاجتماعي في معالجته لموضوع التقنية، وهذا بعدما تبين له أن الطرح الفلسفي المجرد لم يعد كافيا لفهم الواقع الاجتماعي، وخاصة في ظل التطور الذي عرفته المجتمعات المتقدمة صناعيا⁽⁹⁾، والتحولات الكبرى التي عرفتها هذه المجتمعات، حيث أن تقدم التقنية لمذهل أدى إلى تغيرات عميقة في حياة الإنسان المعاصر. انطلاقا من هذا يمكننا القول مع ماركوز أن التقنية هي على الدوام مشروع اجتماعي-تاريخي غرضه تحقيق السيطرة .

لقد أكد ماركوز على الطابع الاجتماعي والتاريخي في معالجة مسألة التقنية، وضرورة الاعتماد على الطرح الميتافيزيقي أو الأنطولوجي الذي بقي هيدغر سجيما له، ذلك أن ما كان يهدف إليه ماركوز هو إبراز وكشف آليات السيطرة التي تتم في ظل هيمنة التقنية التي أصبحت في عصرنا تحدد مسار التطور التاريخي للمجتمعات القائمة، والتي عرفت تقدما (كميا) مذهلا في هذا المجال، غير أن الكشف عن هذه الآليات مرهون بضرورة الارتكاز على الواقع الملموس الذي تعيشه هذه

من الجوانب والأبعاد مع نقد هوركهامير وأدورنو للتقنية أو العقلانية التقنية " الأدائية" أما هيربرت ماركوز (1898_1979) وهو أحد أقطاب مدرسة فرانكفورت فلم يخف تأثره بأستاذه هيدغر بخصوص موضوع التقنية. في هذا السياق يمكن أن نعرش عنده على فكرة أساسية، بخصوص هذه المسألة، وهي الفكرة القائلة بأن التقنية أصبحت تمثل في المجتمعات المعاصرة نوعا من السيطرة الكلية على الإنسان، وأن الطابع الشمولي يجعل منها في ظل الشروط التاريخية القائمة - قوة تتحكم في جميع النشاطات الإنسانية، وكأننا أمام " مشروع " للسيطرة أو كما يقول يقول ماركوز:

إن التقنية عند هيدغر تتضمن " مشروعا " للعالم باعتباره نسقا أدائيا، غير أنه يجب أن يكون سابقا عن التقنية نفسها، من حيث أن هذه الأخيرة مجرد أدوات ولجهزة والآلات⁽¹⁰⁾

غير أن هذا المشروع في المفهوم الهيدغري يرتبط - كما رأينا من قبل - بالميتافيزيكا لأن التقنية نفسها هي عنده بمثابة ميتافيزيكا جديدة، أي ميتافيزيكا الذنقية التي ارتبطت بلادة القوة والهيمنة والسيطرة. ضمن هذا السياق يمكننا القول بأن ماركوز يتفق مع هيدغر في فكرة أن التقنية "مشروع" قد ارتبطت بالسيطرة، ومن ثمة لم يعد من الممكن القول بحيادها وموضوعيتها، غير أنهما مختلفتان في نقاط كثيرة بعد ذلك فيما يتعلق بهذه المسألة، ويمكن القول بأن المأخذ الأساسي الذي وجهه ماركوز لأستاذه هو أن هذا الأخير قد اكتفى بتحليل ونقد التقنية في صورتها الفلسفية الميتافيزيكية من خلال الكشف عن ماهيتها،

الميتافيزيقي أو الأنطولوجي كما يزعم مؤلف الوجود والزمان، على اعتبار أنه لا يمكن أن تنتظر تحولا جذريا للميتافيزيكا الغربية بل أصبح من المستحيل نظريا أن يتم أي تحول إلا في ظل شروط تاريخية ملموسة. يقول ماركوز في هذا السياق: د قدم لنا التاريخ إجابات نهائية " لمسألة الوجود " (وكلمات هذه الإجابات La question de l'être الملموسة قد أثبتت فعاليتها⁽¹¹⁾).

إن النقد المتضمن في هذا القول، والمعوجه في الأسس إلى هيدغر، هو أن الاعتقاد بتغيير العالم الذي عرف سيطرة التقنية من خلال تجاوز ميتافيزيكا الذاتية التي كانت تنشينا لعصر السيطرة بلقا لمرام مستحيلة وغير واقعي، إذ لا يمكن الحديث في مسألة تغيير الوضع القائم وتجاوزه - عند ماركوز - إلا عبر الرجوع إلى الواقع الملموس أو التاريخي. ومن هذا المنطلق يعيب ماركوز على أستاذاه اهتمامه المفرط بالجانب الأنطولوجي متجاهلا في ذلك حقيقة الوضع الإنساني الملموس، وبهذا المعنى يمكن القول إنه على الرغم من استفادته من تحليل أستاذاه في مسألة التقنية، فقد انتقده ولم يشاطره الرأي في طرحه لهذه المسألة، لهذا عمل على أن يكون طرحه أقرب إلى واقع المجتمعات المتقدمة صناعيا واقتصاديا الحضارية والتي عرفت على حد تعبير فرويد قلقا في الحضارة⁽¹²⁾، لذلك أعرض ماركوز عن طرح مسألة التقنية بصورة مجردة ومعزولة عن مضامينها الاجتماعية بل عمل على الكشف عن هذه المضامين من خلال توظيفه منهج التحليل الاجتماعي النقدي⁽¹³⁾.

المجتمعات، أو بعبارة أخرى أصبح من الضروري ربط مسألة التقنية بجملة الشروط الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية، إذ لم يعد من الممكن فصلها عن هذه الشروط، وهذا ما لاحظته بحق الباحث الفرنسي جيرار رولي في كتابه هريبرت ماركوز، حيث يقول:

- في نظر هريبرت ماركوز - إن مسألة التقنية لا تطرح قضية الوجود، من المنظور الفلسفي الأنطولوجي، بل إن اهتمامه كان منصبا أساسا على الوجود (أي الإنسان) الذي يعيش في سياق شروط ملموسة وواقعية⁽¹⁴⁾.

ونود أن نشير إلى أن هناك نقطة أخرى انتقد فيها ماركوز أستاذاه هيدغر، تطرح كالتالي:

إن التقنية في نظر هيدغر هي بمثابة ميتافيزيكا، بل إن جوهر التقنية هي تحديدا ميتافيزيكا حيث أن هذه الأخيرة في كينونتها شيء لا يمكن أن يتحكم فيه الإنسان الذي أصبح منهرا أمام التقدم التقني الجديد الذي أصبح يحاصره من كل جانب الأمر، بل أصبح هذا التقدم يظهر له وكأنه مستقل عن إرادته أو كان هناك قوة تتجاوز إرادته.

لكن السؤال الذي يطرح ضمن هذا السياق هو: كيف يمكن الانفلات من سيطرة التقنية وهيمنتها الشاملة ؟

يرى هيدغر أن تجاوز الميتافيزيكا هو في الوقت نفسه تجاوز لسيطرة التقنية، وهذا بالذات ما يرفضه ماركوز وينتقده، إذ أن مسألة الانفلات والاعتناق من سيطرة التقنية التي أصبح الإنسان المعاصر مكبلا في كل مكان بقيودها لا يتم تحقيقه على المستوى

* كانت رسالة دكتوراه ماركوز تحت إشراف مارتن هيدغر سنة 1932، وعنوانها الكامل:

أنطولوجيا هيغل والنظرية التاريخية. وقد تأثر في هذه الرسالة بالتحليل الأنطولوجي الهيدغري، حيث يظهر بشكل جلي مدى تأثره بكتاب هيدغر الوجود والزمان الذي ظهر سنة 1927. غير أن الفكر الماركوزي قد عرف تطورا ملحوظا وخاصة بعد تأثره بكتابات ماركس وفرويد .

(9) Habermas (Jürgen) La science et la technique comme idéologie Traduction de Jean

René Ladmiral (Paris: Les Editions Gallimard , 1973). P.20.

(10) Raulet (Gérard). Herbert Marcuse. Philosophie de l'émancipation. (Paris : Edition Presses universitaires de France, 1992).P.126.

(11) Marcuse (Herbert). L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée. Traduction de Monique Witting (Paris . Editions de Minuit, 1970 P.176.

* حول مسألة حضور الفكر الهيدغري في الفلسفة النقدية لهربرت ماركوز انظر الدراسات الفلسفية المتخصصة التالية:

-Calloni (Marina) Dasein im technischen zeitalter, moral und philosophie bei Herbert Marcuse und Martin Heidegger . (Geissen 1989).

-Wolin (Richard) Heidegger's Children. Hannah Arendt, Karl Löwith, Hans Jonas, And Herbert Marcuse. (Princeton University Press 2002)

وبصورة عامة يمكننا القول إن التصور الذي مؤداه أن التقنية أو "العقلانية التقنية" في المجتمعات الغربية المعاصرة بمثابة مشروع كوني للسيطرة يهدد الوجود الإنساني برمته نيتين فلاسفة مدرسة فرانكفورت بالفضل فيه إلى أطروحة هيدغر حول التقنية. غير أن الاختلاف الأساسي بينهما يكمن في منهجية مقارنة هذه المسألة.

الهوامش

(1) Heidegger (Martin). Chemins qui ne mènent nulle part. Traduction Wolfgang Brokmeier (Paris : Editions Gallimard, 1962) P.114.

(2) طواع (محمد). هيدجر والميتافيزيقا مقارنة ترة التأويل التقني للعنكر . (الدار البيضاء: إفريقيا الشرق 2002) ص 44.

(3) هيدغر (مارتن). التصورات الاسامية. تر. محمد سيلا وعبد السلام بن عبد الحادي ط 1 (الدار البيضاء: دار توبقال 1996) . ص 47

(4) Heidegger (Martin) Chemins qui ne mènent nulle part P. 353.

(5) هيدغر (مارتن). التقنية، الحقيقة، الوجود. ترجمة: محمد سيلا وعبد الهادي مفتاح (بيروت : المركز الثقافي العربي 1995) ص 44

طواع (محمد). هيدغر و الميتافيزيقا ص 68 (2002)

(7) هوركايمر (ماكس) - أورتونو (نيودور). جدل التنوير، ترجمة جورج كتورة (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة 2006) ص 24

(8) Marcuse (Herbert) . De l'ontologie à la technologie. In Revue Argument .

بنية التقاطع المعرفي في التراث النقدي للشعر العربي

عبد العزيز شويط

جامعة جيبال الجزائر

توطئة.

(المجالات المعرفية: الشئيات والتقاطع)

وما يحمله من تطور معرفي وعلمي هو الوحيد الذي من شأنه أن يتم النص التمثيلي للمعارف عامة في صياغة مجرى النقد وصولاً به إلى المصعب، عبر مسار طويل يمتد على حيزي الزمان والمكان. ولا سيما حينما يتعلق بما من شأنه أن تضيق البيئة من عوامل خصوصية ومعارف محلية وعلوم مكانية تمثل هذا المكان وتكفل على خصوصيته.

إن التقاطع المعرفي النقدي العربي عند ناقد واحد أو عند نقاد يعيشون في عصر واحد يكون نمياً إذا ما قيس بالتقاطع الأكبر والشامل في تاريخ النقد العربي القديم الطويل.

ولذلك أراني مركزاً على عيقات ونماذج نقدية لنقاد عرب قدماء، فالتمشابه الكثير يمثل المشابه النموذج.

لا يمكن أن يطلق لفظ البنية على الجزء المفرد، وإنما يطلق على المجموع أو الكل، ذلك أن البناء يقتضي - كما هو معلوم التحام الشيء بالشيء حتى تتكون البنية، ولذلك العلة - كما يقول مفرد النص الشريف - سمي القرن قرناً، فقد قبل من قرن الكلام بعينه ببعض وهو أحد الأوجه التي ذهب إليها المفردون.

أردت بضرب هذا المثل التسليل على أن للقرن بنية كلية، وكل آية فيه هي بدورها بنية جزئية كاملة. ومن هنا توضح لدينا أن من

مسيرة النقد العربي واحدة، وتاريخه المحدد لبنية تكونه واحد، ولذلك سوف لن أتحدث في هذه المقالة عن الالتقاء المعرفي عند ناقد واحد، أو تواجد هذا اللقاء عند آخر بعينه، فحسب وإنما سأحاول أن أرصد وأتبع اللقاء المعرفي المختلف عند الغالبية العظمى من النقاد العرب القدماء، على مر عصورهم. وسأستقصي أهم المعارف والعلوم والفنون التي تلازمت في صياغة السلوك النقدي العربي القديم عند ناقد في زمن ما وعند جميع النقاد على مر الأزمن النقدي العربي.

ولذلك فالنظرة الشاملة لهذه المداخل ستكون زمانية مستمرة في التتابع ولصاق صفة التقاطع والالتقاء لهذا المستمر كما التصفت بالسلوك الواقف عند زمن ما وهو ما يمثل الأنية.

قد تلتقي عدة معارف عند ناقد واحد ليصوغ منهجه النقدي. وقد تعوزه الحاجة وبطء التطور إلى أن يستخدم معارف أخرى استخدمها غيره من النقاد في أزمان تالية لعصره، أو استخدمها من سبقه وأعوزته الحاجة والظروف إلى التناضى عنها. فيكون منهجه النقدي محققاً للتقاطع، ولكن في حدود ما توفر لديه من معارف منصهرة في منهجه النقدي، وهو ما يمثل النص والنسبي إذا ما قررن فقط بالشمول الذي يحققه مسار التجربة النقدية العربية الكاملة منذ بدايتها وإلى اليوم تقريباً. فالزمن

القديم، فالزمن والتطور العلمي والنقدي هو مسرح كبر وتطور البنية المعرفية للنقد الأدبي عامة والنقد العربي كجزء منه.

إن الترسبات والتراكبات في المعارف والفنون والعلوم التي اتخذها النقد الأدبي العربي القديم مادة حية للمشي قدما على درب المسار العلمي والفني للنقد هي ذاتها - من حيث كونها ترسبات وتراكبات وموارث قبلت واعتمدت - لخلق المنهج النقدي الحديث، ومن ثمة فهي التي ضمنت التواصل النقدي العربي بين القديم والحديث، وهي التي حققت التجانس بين مسيرة النقد العربي القديم ومسيرة النقد العرب الحديث، ليس من حيث الهدف والغاية المراد تحقيقها فحسب، فهذا أمر طبيعي ولا بد من أن تشترك الغايات والأهداف، وإنما من حيث التشابه في الميكانيزمات المنهجية والأدوات النقدية التي كانت مقاربة ومتشابهة ومجتمعة بين النقد القديم والنقد الحديث.

إنه ما من شيء يحقق اللحمة في الربط بين آليات النقد في بدايات القديم وأولخه وحتى في الحديث لينتج الأمر بنية حقيقية غير التجانس والتشابه في الآليات وحضور بعضها حين يغيب البعض ويعرضه البعض طبقا لسنة التطور.

كما أنه لا يتصور أن البنية لا تحققها إلا الأتية، بالعكس يصل عامل التواصل الزمني هو الذي من شأنه أن يضمن تكامل البنية وفعاليتها.

لقد تحدثنا منذ قليل عن النقد الثقافي. فما أشبه التقاطع المعرفي في التراث النقدي العربي بالنقد الثقافي الذي يتحدث عنه الدكتور عبد الله الغدامي، لولا أن ما يتحدث عنه هو مرتبط على العصر الحديث وعند زمرة نقدية أو دائرة نقدية واحدة وأما ما عنيت أنا فهو النقد الثقافي المستمر على مر العصور النقدية العربية.

خصائص البنية للتجميع والتعدد والتلاحم أو الاقتران.

إنني لا أقصد بالتقاطع المعرفي في النقد العربي اجتماع هذه المعارف في ناقد واحد أو دائرة نقدية وزمرة نقدية واحدة في تاريخ النقد العربي، وهو ما من شأنه أن يسمى بالنقد الثقافي البارز حديثا عند العرب، وإنما أقصد به التنوع المعرفي والفكري في النقد العربي القديم والمعني على تعدد المشارب وتعدد الأماكن وتعدد الأشخاص وتعدد الزمر الجماعية النقدية وتعدد البيئات النقدية، إنه لولا هذا التعدد في كل شيء لما كانت البنية التركيبية للنقد العربي أشمل وأكمل ما تكون عليه.

نعم البنية محققة حتى في إطار الأتية، والانصهار المعرفي متواجد في النقد العربي حتى عند الزمرة النقدية الواحدة في مكان واحد وفي زمان واحد، وكل ذلك موجود حتى عند شخص ناقد واحد. ولكن تواجد كل دليل أقبل شرفا واحتياجا للدراسة وإطلاق اسم البنية عليه حين يتعلق الأمر بوضخامة البنية المعرفية المنصهرة فيها مواد ومشارب ومعارف للنقد العربي القديم.

إن مناقشة هذه المسألة ترتكز على الممكن العلمي والمعرفي العربي منذ فجر التدوين والمنافسة وإلى عصور الانحطاط العربي في كل شيء، والتي تلته مرحلة النقد لكل شيء زائد النقد النفسي المعادي. أما المدارس النقدية الحديثة من ببنوية وسيميائية وتكوينية ومقارنة وغيرها فخارج مجال عنوان مداخلتنا (بنية التقاطع المعرفي في التراث النقدي العربي) وإن كانت تتم التواصل والاستمرارية النقدية العربية، وتؤكد على حقيقة التواجد للتقاطع إلى درجة تكوينه لبنة متماسكة هي أكبر بكثير - والحق يقال - من بنية التقاطع في النقد العربي

العربي، ترى ألم يكن النص ثقافياً؟ أم أن الأمر لا يحدو إلا أن يكون مستوى عالي التركيز في ثقافة النص العربي الحديث وجنوحه إلى المعارف والعلوم والفنون ينهل منها حتى أصبح نصاً ثقافياً محتاجاً إلى نقد ثقافي.

هنا نتكلم إلى أذهاننا مقولة القدماء في تعريف الأدب وأنه الأخذ من كل شيء بطرف. وهي عين عملية خلق النص الثقافي عند الغدامي وما يلحقها من خلق للنقد الثقافي لاسيما وأن النص يقول للعالم كما تقول مقولات النقد الحديث بما في ذلك الشعور واللاشعور. فهل يتحكم نقد البلاغة في نص كهذا؟

يقول الغدامي أيضاً في مسألة التأصيل لما يسمى بالنقد الثقافي غير ذاهب بعيداً ومتوقفاً عند البداية الرسمية والاسمية تحديداً لهذا النقد في الغرب وكنا نأمل منه أن يشير إلى ما يشبه النقد الثقافي، هذا المولود الجديد القديم في التراث الإنساني حتى لا أقول في التراث العربي النقدي، فالرجل لا يقصر النقد الثقافي على التوجه للثقافة الإنسانية الحديثة وإنتاجاتها بل النقد بمعزل عن أحد منتجاتها وهو النص الأدبي إن لم يكن النص الأدبي نصاً ثقافياً في حد ذاته: ((تغطي الدراسات الثقافية مساحة عريضة من الاهتمام اليوم، وقد حظيت بشيوع واسع في التسعينات، مع أنها قد بدأت منذ عام 1964 كيدلية رسمية منذ أن تأسست مجموعة بيرمنجهام تحت مسمى (Birmingham center for contemporary cultural studies) ومركز بتطورات وتحولات عديدة إلى أن انتشرت عدوى الاهتمام النقدي الثقافي، متصاحبة مع النظريات النقدية النصوصية الأسنوية وتحولات ما بعد البنيوية)) فهذا التصاحب معناه إثبات العلاقة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي واشترلكهما في

ولأن الشيء بالشيء يذكر ولاسيما المتشابه منه - تحديداً للمفهوم - يقول الغدامي في ضرورة التكامل الثقافي في صياغة نظرية نقدية ثقافية أشمل وأكمل: ((وبما أن النقد الأدبي غير مؤهل لكشف هذا الخلل الثقافي فقد كانت دعوتي بإعلان موت النقد الأدبي، وإحلال النقد الثقافي مكانه، وقد كان ذلك في تونس في ندوة عن الشعر عقدت في: 22/9/1997.)) 1 ومن هنا جاز لنا القول أن موت النقد الأدبي من شأنه أن يتبعه موت النص الأدبي وولادة للنقد الثقافي من شأنه أن تقيد بولادة النص الثقافي، وبما أن النص الأدبي لم يمت فكيف يموت النقد الأدبي؟ نعم إذن يتعلق الأمر بنص أدبي ليس كالسابق، إنه نص أدبي ثقافي، وما يحتاج إليه - في رأي الناقد الباحث عبد الله الغدامي هو النقد الثقافي المتجانس معه وليس النقد الأدبي المختلف عنه.

ومع أن النقد الذي يشير إليه الغدامي في حقيقة الأمر لا يجعل الفكرة المحورية في التفسير والتبديل الذي أعلن عنه هي النقد بقدر ما يقصد بها الأدب، ذلك أن الرجل في تغيير تركيبته الإسنادية جعل مكان الأدبي كلمة الثقافي، إذن تعدى النقد إلى نقد ليس النص الأدبي وإنما إلى نقد النص الثقافي، وإذا تساءلنا عن هوية هذا النص الثقافي وجدناه بالضرورة النص الأدبي الثقافي، إن الغدامي أراد أن يوحي إلينا بفكرة مفادها أن النقد من جنس الأدب وبما أن النص الأدبي قد أصبح نصاً ثقافياً بكل ما تحمله كلمة الثقافة من تشعبات وشساعة الأطراف وكل ذلك في النص الأدبي الجديد، ومنه لا بد من خلق نص نقدي قادر على مواجهة التحديات والصعوبات التي أفرز عنها النقد العربي الجديد. وهنا نشأ نقد كان نقد الثقافي منذ البداية وفي بداية مجرى النقد

رداعته أو ما تطلق منها بمواطن الجودة والحسن والجمال فيه ومواطن القبح والخلل فيه، وما يتبع ذلك من شرح وتحليل وتفسير وتأويل وتجميع وتفریق، كل ذلك عبر نقاط مرتبة متتالية هي صميم المنهج الكاشف عن الحقيقة المعرفية المتمثلة في مساعدة الذوق على البحث عن مواطن الجمال والتمتع بها ومواطن المنفعة الفكرية للاستفادة منها، ومن هنا تظهر علمية النقد التي فرضتها فنية الأدب من جهة وعلميته من جهة أخرى. لا تحتاج بنا مسألة كهذه وهي إثبات علمية النقد عميق مناقشة وبحث وإلحاح، وهو ما يمكن أن نمسكه على الأدب ما دلم فناء، ((فالعلم ... هو هذه المعارف الإنسانية في أسلوب بطري منسق، وأما الفن فهو هذه المعارف نفسها في شكل تطبيقي...))³ مما يعني باختصار أن الفن ومنه الأدب هو علم بشكل أو بآخر رغم ما بينهما من جود وفواصل وخصائص ومميزات تجعل الفن فناً وتجهل العلم علماً.

نصطدم كثيراً بالذوقية في النقد الأدبي، وهو ما من شأنه أن يضفي صفة الفنية والجمالية والذاتية عليه ويجعل البعض بنفسه الصفة العلمية عن النقد بسبب ذوقيته وتعرض الذوق إلى التغير والاختلاف والذاتية. والذوق إن افترض واقعا لخر ليس بعيدا عن العلم وإنما هو مسار له فهو الفن وهما يتقاسمان النقد الأدبي.

والذوق السليم لا تفرزه إلا الثقافة الواسعة والإطلاع الدقيق والخبرة والمعرفة والتجربة الدربة وهو ما يمكن أن تشملها الثقافة الممتدة عبر عصور التطور الزمني ومن شمة الثقافي والعلمي لأي أمة. وهذه الصيرورة الزمنية إن دلت على شيء فإنها تدل على ارتباط البنية المعرفية في النقد الأدبي بالتواصل الزمني، لأننا لا نجد معطيات التطور والتجديد والطرح

النص ونقده وإلا فما الحاجة إلى ذكر الأسنوية وتحولات ما بعد البنيوية إذا لم يكن النقد الثقافي متعلقا بالنص الأدبي الثقافي (من نوع خاص) وما يحمل في تركيبته الإنسانية النقد الشيء الكثير كالتنقد السياسي والنقد الاجتماعي وغير ذلك.

مسترك الغداسي الآن ونرجع إلى التراث النقدي العربي لنكتشف معا مكونات البنية النقدية الثقافية العربية، والثقافية هنا تختلف عن ثقافية الغداسي وإن كانت تسمى باسمها، ولنعتمد بالطبيعة التنوعية لتكوين المجالين اللذين يركز عليهما النقد العربي الأدبي، إنهما العلم والفن، المنهج والذوق.

ومن هنا نتصور أن كل المواد الداخلة في تكوين النص الأدبي والعوامل المساعدة على تكوينه ستكون عوامل مساعدة وقاعدة في تكوين بناء النقد العربي على مر العصور. وهو الأمر الذي تم بالفعل والنقد فيه من العلوم اللغوية التي هي من تكوينات النص المعروض للنقد وفيه من الاجتماع والسياسة والفن والاجتماع والعلم والفلسفة والطبيعة والجغرافيا وغير ذلك مما من شأنه أن يجمع في بنية النقد العربي.

بنية النقد الأدبي بين العلمية المنهجية والذوقية الفنية

رغم الاختلافات بين النقاد أنفسهم حول النقد أهو فن أم هو علم لم هو مجموعهما، إلا أننا يمكننا أن نتبع طريقا مختصرا ونون أن نعرض موقف كل فريق تحديدا ولا حججه، وإنما سأنظر إلى المنهج المبعوث في النقد والمنهج علم - كما نعلم - فهو سبيل اكتساب المعرفة الإنسانية والكشف عن الحقيقة.

ولأن النقد سبيلنا لاكتساب المعرفة الإنسانية الأدبية سواء ما تعلق منها بجودة النص أم

حكمت به المرأة بعد سماعها لوصف الشاعرين للفرس وقد كان حكمها المعلن بجمال الصورة إلى جانب عطفة بن عتبة وضد زوجها مما أثار غضبه فيما بعد. يقول عن هذه القصة الحاجري أيضاً: ((وقد يكون في النفس شيء من هذه القصة، باعتبار أن ما تضمنته من نقد أشبه بصنيع المتأخرين في النقد والموازنة. ولكني مع ذلك لا أذهب إلى حد إنكارها جملة، ورفضها رفضاً باتاً مطلقاً، فروح النقد فيها، وأن يكن نقداً معللاً، روح بسيطة متواضعة، مما لا يثير كثير شبهة. وإذا كان هذا النقد مع بساطته، ليس إلا مجرد الفعل ساذج بمظاهر الجمال الفني في الشعر، كما يراد أن يكون الشعر في ذلك العصر، فقد رأينا أن الحياة الأدبية الحالية لم تكن من السهولة إلى الحد الذي يجب أن يستبعد معه كل أثر من هذا القبيل، كما رأينا أنها لم تخل من الحدود والقواعد الأدبية، وذلك أن العصر الجاهلي بدأ فيه ما يمكن أن يسمى بطلم الشعر، على وجه ما، وهو العلم الذي كان الشعراء يأخذون به أنفسهم في صناعة الشعر، كما كان النقد الأدبي يتحراه ويطبقه في الحكم على الشعراء وتوجيههم والتمييز بينهم.))⁶ والذي نستشفه من هذه القصة أن السائد والمتعارف عليه بالإضافة إلى الصورة ونشأت الجمال فيها، كل ذلك كان أول مادة ارتكز عليها البناء النقدي العربي وظل هذا العنصر كموروث مستمر في النقد العربي كاستمرارية الطين في بناء أي بناية.

نقد الاختصاص عند الشعراء النقاد

الشعراء نقاد، رغم تسرب الذاتية إلى أشعارهم وإلى نقدهم، وليس أمثل لنقد ناقد شاعر مما كان يقوم به زهير بن أبي سلمى من تنقيح شعره بشكل ملفت حتى عدَّ الأمر ظاهرة أدبية أسميها ظاهرة النقد الذاتي وأسموها

في عصر واحد وفي مكان واحد، ((وكلما كان تقدم الزمن ... زادت مسئولية المؤرخ والناقد لتعقد العوامل في الأديب وتشابك ما يؤثر فيه من ثقافات متنوعة.

هذا جانب من الثقافة لا بد منه للمؤرخ والناقد. فإذا نظرت إلى الأديب وجدت حاجته إلى الثقافة العريضة العميقة ماسة لا تقف عند حد وبخاصة في عصرنا الحديث الذي كثرت فيه المعارف، واتصلت الثقافات، وافتتحت المسافات الزمانية والمكانية بين الشرق والغرب، فلا عذر لمن لا يلم بأحدث الآراء والمذاهب في العلوم والفنون والأدب ... فالناقد مادة خصبة للأدب تمدّه بالمعارف السالفة والتجارب المختلفة يتخذ منها موضوع قصصه ...))⁴ والنوق هو الموهبة زائد الممارسة والتمرس وهما فقط اللذان من شأنهما أن يخلقوا الأديب العبقرى الذي لا ينفذه ولا يقدم ويشرح ويصبر أغوار أدبه إلا بالنقد الجفري. فالحديد بالحديد يفلح كما يقولون.

الساذجة النقدية (السائد المتعارف عليه والنوقية الفردية والجماعية)

تبدو البساطة النقدية في تاريخ النقد الأدبي العربي في بداياته الأولى، أو في إرهاصات الوعي بالعلمية النقدية واستخدام النوق الشخصي والنوق الجماعي في النقد، ولعل الموقف المعبر عن ذلك في العصر الجاهلي ما صدر عن طرفة بن العبد من حكم حول بيت شعري للمسيب بن علس وهو الموقف المشهور الذي لخصه قول طرفة: استنوق الجمال. كما قد تمثلت هذه الساذجة في التركيز على الصورة الشعرية و قدرة الشاعر على أدائها كما يقول محمد طه الحاجري وبضيف: ((نرى ذلك في الخبر الذي يذكر في احتكام امرئ القيس وعطفة بن عتبة إلى أم حنن.))⁵ وما

بقية العلوم الطبيعية والرياضية وهي من العلوم الموروثة عن القدماء عرفت عندهم كما عرفت عندنا، ولوة بشكل أقل تطوراً، انظر إلى إرجاعهم علم الاجتماع مثلاً إلى ابن خلدون وهو معاصر لنقاد عرب قدماء كثيرين، أما علم النفس فهو متضمن في الفلسفة الإغريقية ووريثتها المجددة الفلسفة العربية ولا سيما عند شراح أرسطو وابن سينا والملك وغيره، وكذلك علوم الحساب والهندسة والقانون وغيرها وهي - كما ترى - علوم التغير مع المص الأدبي ونقد إذ هو مادته اللغة أما علوم اللغة من نحو وصرف وبلاغة وغيرها هي التي من شأنها أن نحيلنا على التجانس بينها وبين النص الأدبي مادامت من أجزاء السية النقدية العربية وغير العربية، ولا أدل على هذا التجانس من إشارة مسألة اللفظ والمعنى في تاريخ النقد العربي ولا سيما عند الجاحظ ومن تأثر به في النقد على أساس علاقة اللفظ بالمعنى كإبن قتيبة وإبن سنان. الخفاجي وحتى ابن رشيق المسيلي وهو يشره هذه المسألة في كتاب العمدة.

النقد البلاغي رأيناه عند النقاد علماء البلاغة من مثل الجرجاني في نظرية النظم والسكاكي في مؤلفاته البلاغية حتى أن الدارموني قد رصدوا لهما فروقا في نظرة كل واحد منهما لنور البلاغة في النقد الأدبي، هذا ونشير إلى النقد الأدبي العربي القديم قد ارتبط في بداياته بالبلاغة، فقد نقد الأدب عامة والشعر خاصة بالبلاغة حتى شاع مصطلح النقد البلاغي بين الدارميين والنقاد المحدثين وهم يعنون بذلك النقد القديم. 9 لكن الجميع يتفق على دور البلاغة في النقد الأدبي العربي مادام الألب هو لبیان وهو البلاغة بعينها فكيف لا ينقد نقداً بلاغياً يضاف إليه كل أدوات العملية النقدية .

بالحوليّات. أما ابن طباطبا العلوي فهو الناقـد الشاعر، ومثله ابن رشيق القيرواني الناقد الشاعر الذي كثيراً ما يستشهد بأشعاره على القضايا النقدية وهو هنا - والحق يقال - يحكم لشعره بالجودة ما دلم جعله الأمـودج الذي يمثل به على القضية النقدية. وليس هذا فصـب فإن الرجل في كتابه "أمودج الزمان في شعراء القيروان" قد ترجم لنفسه وأورد بعض أشعاره وهو موقف نقدي لشاعر على شعره وشعر غيره من المعاصرين له، فهو يفعل ما يفعله ابن حزم الظاهري الأندلسي في طوق الحمامة في الألفه والألاف حين يستشهد بشعره على إثبات القضايا المثارة في كتابه عن المحبة. 7

قد يقال إن الذاتية ستكون سبيل هؤلاء النقاد إلى نقد أشعارهم وأشعار غيرهم، وهو ما سن شأنه أن يذهب بموضوعية النقد وحتى بعلميته. والحق أننا إذ ذاك سوف نصطلم بالخبرة والدربة والتجربة الشعرية وهي - كما سوف نقول - نقدياً الشعراء كثر من توفرها في النقاد القدماء بكثير وأهل مكة - كما يقولون - لدرى بشعابها. ثم من منا يتغاضى عن ما كان يقوم به حماد الرلوية الخبير بالشعر العربي ومذاهبه إلى درجة أنه إذا أنشأ قصيدة ونسبها إلى شاعر ما خلت أنها لهذا الشاعر ولم تشك مطلقاً أنها له لتقارب مذهب الشاعر في شعره ومذهب هذه القصيدة .

طبيعة خـليط البنية النقدية (التجانس والتغير)

الحق أننا اليوم وفي ميدان العلوم الإنسانية أولاً ((عندما نعالج الصـلات بين النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، نريد ضمناً وعلى الأخص صـلات التحليل النفسي، وعلم الاجتماع وعلم اللغة بالدراسات الأدبية أنحتفظ الفاعلية النقدية بخاصيتها المميزة أمام اتساع النماذج الطرائقية الموروثة عن العلوم الإنسانية ؟)) 8 وثانياً

عربي قديم، ومن خلال تراسته للأصوات فقد لامس جانب العلوم اللغوية في النقد العربي كما لامسه من نقد نقدًا بلاغيًا مرتبطًا بالصورة أم بغيرها. فابن سنان الخفاجي من خلال ((ملاحظاته على اللفظ المقرد من فائدة، و ما يتعلق بجروف الكلمات من خصائص، وما يكون بينها من التجمعات صوتية)) 12 فقد استخدم علم الأصوات كما ورد عند علمائه وعلى رأسهم الخليل وسيبويه وغيرهم من النحويين في العملية النقدية وهو ما يؤكد مشاركة علم الأصوات كعلم لغوي في العملية النقدية عبر ابن سنان وهو نوع من التجانس بينه وبين العملية النقدية للنص الذي يشمل هذه الأصوات .

من العلوم التي حققت التغيرات علوم التجريب كالجساب وغيرها من العلوم، فلا يمكن أن يقال مثالاً أن الإحصاء الذي يستخدمه ابن قتيبة في عملية النقد محققاً للتجانس وإن عبر النص الشعري العربي أم النثر يوماً ما بالأرقام أو عن الأرقام فنذلك أمر طبيعي أن يمس الألب فكرة العدد أو الرقم ما دام يقول العالم، إن علاقة ابن قتيبة بالإحصاء علاقة جد وطيدة، ((فليس هناك ما هو أكثر تأثيراً بالمنطق، وبالنزعة الإحصائية الحسابية التقريرية من نقد ابن قتيبة للشعر، حيث أخضع الشعر للقسمة الحادة الصارمة بين اللفظ والمعنى معتمداً الحصر المنطقي طريقاً ومنهجاً، ضارباً عرض الحائط بكل ما حذرنا منه مسبقاً)) 13 ويقصد الضموي بذلك كثرة ورود عبارة: " وضرب " وعارة " وهذا الصنف " وغيرها من عبارات التصنيف والإحصاء والحساب والاستخدام المنطقي رغم أن الرجل هاجم الفلاسفة والمناطق وأساليبهم في دراسة اللغة سواء في كتابه أدب الكاتب أم في كتابه الشعر والشعراء 14.

((وعلى الرغم من توزيع الفنون الأدبية بين الكتاب والشعراء واختصاص كل بقر منها،

أردت أن أصل إلى فكرة مفادها أن البلاغة من جنس الأدب ومن ثمة حققت البلاغة في ارتباطها بالنقد العربي القديم للأدب الانسجام ولضمانها هذا الانسجام فقد مت على التجانس الجامع بينهما. وأكبر دليل على لتجانس هو كتاب البديع لابن المعتز 10.

النحو من العلوم العربية التي حققت التجانس مع النقد العربي، ولا سيما حين نعرف أن الهيكل الذي تقوم عليه اللغة ومن ثمة التعبير الأدبي الفني هو النحو، لم ينقد النقاد العرب القدماء النصوص الأدبية نقداً نحوياً أم بلاغياً أم صرفياً أم صوتياً أم فقه لغة الأدب فقط بل نظروا لحاجة الأدب لاستقامة هذه الأمور والعلوم في الأدب ولحاجة الأديب والناقد إليها جميعاً لكونها من أساسيات البناء الشكلي للنص العربي ولكونها من عوامل وأنوات صلاح النقد الأدبي، فهذا الجرجاني (عبد القاهر صاحب نظرية النظم) يشدد على مسألة النحو ويهاجم من عدوا النحو غير ضروري للأدب والنقد في كتابه دلائل الإعجاز: ((وأن النحو عنده أكثر ارتباط بعلم المعاني والبلاغة منه بالقواعد المنطقية الجامدة التي لا تسمح بأي دور دلالي ثانوي)) 11 وبما أن النقد البلاغي كان هو الطاغى في العصور المتقدمة ولا غنى لناقد عن البحث عن للصور وبلاغية البيانية والكشف عنها وعن طبيعتها على اعتبار أن الأدب هو البيان فقد اعتمد النحو المعبر عن التراكيب الإنشائية من تقديم وتأخير وتراكيب الصور البيانية أكثر مما عرضت قضايا النحو المنطقية والفلسفية .

ثمة علم آخر حقق التقاطع مع غيره من الممكن المعرفي في النص النقدي العربي القديم ومع الموجود المعرفي في ذات النص، ذلك هو علم الأصوات، فإن ابن سنان الخفاجي كناقد

عناصر هامة لكل أدب يفهم الواجب عليه صححاً، ويستعد لأداء رسالته في نجاح وتوفيق ((17 وهو الأمر الذي رأيناه عند النقاد العرب القدماء مادامت العملية النقدية في الأساس هي عملية حكم بين متنازعين كما رأينا مع الأمدي في الموازنة بين الطائفتين أبي تلم والبحتري والموازنة طريقة نقدية كما نعلم، وكما رأينا في ما أحدثه القاضي عبد العزيز الجرجاني في كتابه الوساطة بين المتبني وخصومه، فالوساطة أصلاً محل القاضي بين المتنازعين أو المتخاصمين، ومنه رأينا الجرجاني يطبق ذات المنهج القضائي العلني في وساطته بين المتبني وخصومه.

القاضي الباقلاني في كتابه إعجاز القرآن يستد شبه موازنة - وإن كانت نتائجها محسومة سلفاً - بين النص القرآني الشريف والنص الشعري في أعلى نماذج الجمالية وصوره البلاغية، عبد الجاهليين وهو معلقة امرئ القيس: "فما نباك" فيطللها ويحكها ثم يهدمها مقابل النص الكريم الذي يعليه عليها. وقد اعتمد الباقلاني كما فعل القاضي الجرجاني على منهج القضاء للموازنة بين النص الشعري والنص القرآني مادم القرآن قد تحدى العرب الفصحاء والبغاء ومنهم الشعراء أن يأتيوا بمثله. 18. والحق أن الباقلاني لم يطبق منهجه النقدي القضائي فقط على شعر امرئ القيس وإنما تعرض للكثير من الشعراء العرب ضمن مسيرته النقدية لإثبات مسألة الإعجاز القرآني.

الفلسفة وعلم المنطق والموسيقى (خاصة وعامة)

ابن قتيبة كما رأينا في نص سابق للدكتور محمد زكي العشماوي من المتأثرين بالإحصاء هو أيضاً متأثر بالمنطق، فقد أفرزت التقاطعات المعرفية في الحياة العربية أيام تجرأ وتعمق

ما بين قاصر، وممثل، وخطيب، وصحفي، مثلاً فلا غنى لأحدهم على الإمام بسائر الفنون شأنه شأن الطبيب المختص بعلاج مرض بعينه لا يغنيه ذلك عن الإمام بالصحة العامة ومقوماتها... وهكذا تتواصل الفنون الأدبية وتقتضي من الأديب إحاطة عريضة وثقافة عميقة. أما مناهج البحث الأدبي - عامة - فهي الدرس الجامعي الأول لكل دارسي الأدب ((16 وهل هؤلاء الدارسون إلا نقاد مستقبلاً؟ فهم سيكونون نقاد بناء على دراستهم للأدب طبيعتها ومقومات تكوينها وميكانيزمات تكوينها وتقييمها. وفي هذه الملامعة والمواجهة يمكن ملاحظة التباين الذي افترضناه في العلاقة بين الأدب والنقد من جهة وبين هذه العلوم والمعارف من جهة ثانية، وإن ربط بينهما الفكرة الكامنة في الأدب وتعدديها إلى جميع هذه المعارف على خلاف ما لاحظناه من تجانس بين إذا ما قورن بمثل هذه المعارف حين حديثاً عن العلوم اللغوية والنسائية.

العدل أساس النقد (طبيعة النقد بين النوق العام والنوق الخاص)

رأينا منهج القضاء الحقوقي في النقد العربي القديم عند القاضي الباقلاني والقاضي عبد الجبار والأمدي وإن لم يكن قاضياً. فعلمية النقد أساساً، وخاصة حين يتعلق الأمر بالمسركات الأدبية وبالموازنات والمقارنات والمفاضلات والمعارضات وبالحكم والتقييم والتكوين وهي اصطلاحات عدلية قضائية كما نرى، ولهذا العلة كان الباقلاني الناقذ والجرجاني عبد العزيز الموازن الناقد والكثير من النقاد كانوا قضاة.

فلمست الدراسة الأدبية البلاغية والعروضية والدراسة اللغوية هي التي تمثل عدة الأديب وناقذ الأدب، ((بل إن الدراسة الدينية والقانونية والاقتصادية والفنية كلها وغيرها

وهي طريقة منطقية فلسفية أخذها العرب من خلال احتكاكهم بال عقلية الفلسفة الإغريقية ومن خلال دخول الفلسفة إلى البيئة العربية فحققت هذه المعارف الفلسفية الدخيلة أولاً، التقاطع هي بدورها مع المعارف الأصلية في تكوين بنية النقد العربي القديم.

الموسيقى تتعلق بالبلاغة حينما وتتعلق بالعروض حينما آخر ولا خال النقد العربي قد أغل مسألة العروض الشعرية والموسيقى الداخلية من سجع وجناس وطباق في علم البديع . لقد ارتبط الشعر العربي تحديداً بالموسيقى والغناء وكتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني خير دليل على ذلك بالإضافة إلى صناعة العرب و" تغن بالشعر إما أنت قائله " وغيرها من العلامات الدالة على ارتباط الشعر بالموسيقى والغناء، والتي لخصها علم العروض والقوافي أو الأوزان والقوافي. والموسيقى كما نعرف علم، بحث فيه حتى الفلاسفة المسلمون والقوا فيه الكتب وشاع لديهم وخاصة للفارابي وابن سينا وإخوان الصفاء منهم عنوان هو " شرف الموسيقى ".

يقول ابن رشيق في مسألة العروض وهو تظهر من مظهرات الموسيقى في الشعر العرب ومن ثمة فهو مثار عمل ونقد الناقد العربي القديم: ((و زعم صاحب الموسيقى أن لئذ الملاذ كلها للحن، ونحن نعلم أن الأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار لا محالة، مع أن صناعة صاحب الألحان واضحة من قدره، مستخدمة له، نازلة به، مسقطه لمروعة، ورتبة الشاعر لا مهانة فيها عليه، بل تكسبه مهابة العلم، و تكسوه جلالة الحكمة)) 21 فمنذ حادثة النابغة الذبياني حين غي بشعره في يترب على إثر وقوعه في إقواء خادش للموسيقى وهي تتعلق بالقافية وحتى التجديد في

شعرية الكتابة العربية في العصر العباسي دخول الفلسفة وتأثر العرب بها أدباء كانوا أم نقاداً، وليس وحده ابن قتيبة المتأثر بالمنطق بل الكثير من النقاد العرب قد تورطوا فيه وهم يفتنون الأدب العربي ولا سيما النص الشعري منه.

والحق أن ((الفلسفة خلاصة الفكر الإنساني وهدي التفكير ووسيلة تنظيمه ليكون مطرداً منساقاً لا يقدم ولا يخصص ولا يعم إلا حيث يجب ذلك. وعلم النفس صبار الآن مصباحاً للخطيب والكاتب والشاعر، ولعل خير نجاح يصيبه أديب ما كان على أساس الخبرة بطيائع النفوس ونزعها المتباينة)) 19 ولا نحتاج بعد هذا أن نقول أن هذه العلوم لا بد على الناقد أن يتعلمها وأن ينقد بها الأدب ما دام الأدب تضمنها وهي من مجمل الأفكار التي يثيرها الأديب فالفكرة عنصر أساسي في الأدب إلى جانب الأسلوب والعاطفة. علم الكلام، علم النفس وإيرهاصاته (الحالات النفسية في الغزل) وعلم الاجتماع الخلدوني وأثره على نظرية الذوق العام عند ابن رشيق وغيره، والمنطق عند حازم القرطاجني ((وتضمن الكتاب - على وجازته - مجموعة من قضايا النقد ومصطلحاته، بدأ بتعريف مصطلح الشعر، فقال : " الشعر - أسعدك الله - كلام منظوم، بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم " . وهو تعريف فيه من الطولية والشفافية ما ليس في تعريف معاصره قدامة بن جعفر من المنطقية والأثر الأرسطي، حين قال: " الشعر قول، موزون، مقفى، يدل على معنى " ثم دخل قدامة - على طريقة المناظرة - في تفاصيل هذه العناصر الأربعة. على حين تجاوز ابن طباطبا تعريف الشعر إلى الحديث عن أدواته، التي منها: (التوسع في علم اللغة) و(الرواية لقنون الأدب) و(المعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم) ...)) 20

علماء دين، إما قضاة وإما علماء قراءة وإما علماء حديث، وإما علماء تفسير، وإما فقهاء. هذا الصنف الأخير هو خير من مثل النقد الديني وشكل العنصر الديني الذي هو جزء صريح في البناء النقدي العربي في بلبته التاريخية.

وما الموقف الشهير من شعر عمر بن أبي ربيعة الذي له لولة في القلب وغير ذلك مما استحسن منه جمالياً وأسلوبياً، وفي الأخير تمت الدعوة إلى إبعاد هذا الشعر عن الفتيات والفتيان لأنه ما عصي الله بشعر. كما عصي بشعر عمر بن أبي ربيعة كما يقول ذلك الناقد.

وكان الأمر لا يسري على الكبار ممن هم متحصنون بالعلم والتدين والسن فلا يؤثر فيهم هذا الشعر. وما موقف ابن عباس رضي الله عنهما الشهير في تحديده للفرد الكلام بخاف عن أحد.

ربما كان التجلي الديني كطرف رئيس في بنية النقطة العلامية الزمنية والمكانية ملقا على عائق أبي حفص عمر بن الخطاب رضي الله عنه للعالم والفقيه والصحابي والخليفة المسؤول، وإن لا الناقد، ويتجلى ذلك من خلال مواقفه النقدية التي ترونها كتب النقد والألب، ولا سيما موقفه من حسان رغبة منه في حفظ المجتمع الإسلامي في بنائه العام، وموقفه من الحطينة الهجاء للزبرقان بن بدر، وكيف أدخله السجن، وهي خلاصة النظرة الأخلاقية الدينية الممزوجة بالنظرة الجمالية والواضحة الحدود بينهما التي ورثها عمر عن صاحبه رسول الله صلى الله عليه وسلم في موقفه من امرئ القيس وعنزة ولبيد وشعراء صلى الله عليه وسلم: حسان بن ثابت وكعب بن زهير وعبد الله بن رواحة وغيرهم. ولهذا رأينا تقاطع الدين والجمال في نقد عمر ورسول الله صلى الله عليه وسلم ورأينا تقاطع النوق والجو المعرفي

الموسيقى العربية وتعرض النقد لها بالقول أو الرفض ومرورا بالمجزوء والموشع والزجل وغيرها، والموسيقى عنصر أساسي في البناء النقدي العربي، لقد حقق هذا المعطى النقدي التواصل والاستمرارية في تكوين البناء بحق، سواء برفض التجديد فيه أم بقبوله واعتماده.

الثقافة الدينية السائدة واللغوية الرسمية

للأخلاق والدين في النقد الأدبي دور بالغ الطول ولا سيما في مرحلة سواد النموذج الديني وقبل أن يقول الجرجاني مقولته الشهيرة: "الدين بمعزل عن الشعر" ولكن الرجل لم يقل الدين بمعزل عن النقد وهو ما يجعلنا نلاحظ أن النقد كان في مرحلة من مراحل دينيا وإن لم يكن الشعر دينيا أو متدينا.

الثقافة السائدة منذ العصر الجاهلي بما في ذلك العصر الإسلامي هي الثقافة الأخلاقية بغض النظر عن زيادة الأخلاق في الجاهلية عن حدها حتى انقلبت إلى ضدها، ولذلك كان مجال الصفات المدحبة والأخلاق العربية الجاهلية هي التي صاغت في كثير من الأحيان نظرية النقد العربي في جانب من جوانبها.

أما حينما جاء الذي تمم مكارم الأخلاق العربية فقد أصبح معتمدا هو الدين ولذلك رأينا جانب الدين عنصر أساسي في تكوين بنية النقد الزمنية للنقد العربي القديم.

إنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نغفل من البناء النقدي العربي جدار الدين في صياغة بيت النقد العربي، ولا سيما مع الملاحظات التي وجهها الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته في عهده ومن بعده للشعراء المعاصرين أو السابقين.

الموقف ذاته رأيناه عند العلماء، فقد كان نقدهم في الغالب نقدا دينيا ولا أدل على ذلك أن علاء اللغة والرواية والنقد كانوا قبل كل شيء

منها حسب ما نطقت به الرواة عن العرب
البنو الفصحاء في بوادي نجد والحجاز وتهامة
وفي بادية الكوفة والبصرة على وجه التحديد،
سواء كان ذلك في روايات الخليل أم يونس بن
حبيب أم المفضل الضبي أم أبي عبيدة أم أبي
زيد الأنصاري أم الأصمعي أم الكسائي أم
الفراء أم غيرهم على ما بينهم من تخطيء
وتصويب في ميدان الفصح من اللغة. ولذلك
رأينا حضور اللغة دائما أساسا في عملية النقد
عند النقاد المتأخرين إبان منهج النقد العربي
عند الجاحظ وابن طباطبا الطوي وقدامة بن
جعفر وابن رشيق المسيلي القبروني وأساتذته
في المغرب وأبي هلال العسكري وأبي الطيب
بن أبي بكر الباقلائي وابن سنان الخفاجي
والجزراني والسكاكي وغيرهم من النقاد
العرب القدماء. اللغة هي التجلي الحاضر على
مر سيرة البناء النقدي العربي.

لم يُقصد باللغة هنا علوم اللغة العربية بل
غيت اللغة كمادة خام تتعلق بالمقول العربي
الأول، أو ما يمكن أن يطلق عليه " هكذا
تكلت العرب " وقبل ظهور هذه اللغة وسنن
العربية في كلامها، وما تبعها من إن قلت كذا
فأنت مخطئ لمخالفتك العرب في نطقها
وتعبيرها عن أحوالها، وإن قلت كذا فأنت
مصيب لموافقك العرب في كلامها. أما علوم
اللغة فستحدث عنه في حينه .

العصبية النقدية (الانتماء والموال والذاتية والموضوعية)

ربما كان التجلي الأكبر للعصبية النقدية
لوس عند الذابغة الذبياني وقد ضربت له قبة من
أدب في أسواق العرب يحكم بين شعرائهم وإن
كان أحد الشعراء من ذبيان فضلا عن كونه من
غطفان فقد يحكم له وقد يحكم عليه طبقا لما
أتاحت له مؤهلات نصح، وإنما رأينا النقد

المائد وإن كان ساذجا بسيطا أوليا في نقد لم
جندب وطرفة بن العبد .

والحق أن الملمح الديني ظل ملازما للنقد
العربي، ولا سيما حين يكون ذا ارتباط بفلسفة
الأخلاق العامة فيغدو نقدا خلقيا وجماليًا ونوحيًا،
وهو عين التقاطع والتشابك كما هو ملاحظ، إذ
بالاعتماد والتواجد والتلاقي والاشتراك يتحدد
التقاطع، هذا في مرحلة آنية ومكانية واحدة
وتواصله هو ما يمكن أن يطلق عليه البنية
الزمنية النقدية .

لقد أخذنا عمر بن الخطاب رضي الله عنه
كنموذج عن النقد الديني الأخلاقي الممزوج
بالنقد الفني الجمالي وهو ((يعد من أول النقاد
في تلك الفترة ... وإن كان موقفه من الشعر
حيث رأينا، إذ لم يكن يضع للشعر هذه الحدود،
ويفرض عليه هذه القيود، إلا باعتباره حاكما
مسؤولا عن حيطة المجتمع الإسلامي مراعيا
المبادئ الدينية)) 22 والمبادئ الإسلامية معانها
قواعد الدين، مما يعني أنه النقد الأخلاقي
الديني. والحق أن الكثيرين ممن يتخون عمر
بن الخطاب مثلهم الأعلى من النقد والعطاء
ورواة الشعر سوف ينحرون وراء مذهبه في
النقد وإن أضافوا إليه قيما أخرى تتماشى معه
ولا تتناقضه وإن تدرج بعضهم بمقولة السدين
بمعزل عن الشعر، وعموما على النقد لأنه
متعلق بالشعر وغيره من الأجناس الأدبية. منذ
عمر ذاته وجئنا أواخر النقاد العرب في
المغرب والأندلس والمشرق العربي.

أما اللغة فقد اكتسبت قدسيته من الدين يوم
ارتبط بها، ولذلك فهي من الثوابت غير
المتغيرة في مسيرة النقد العربي ولكمال بنيته،
لا يمكن فصل اللغة عن الدين في النقد العربي،
بل أحيانا يمكن أن يغيب الدين ولا تغيب اللغة
في عملية النقد العربي وأعني باللغة الفصح

الحق أنه ما كان يخفي على الأمير العربي ولا النقاد العربي ولا الخليفة العربي ما كان يخفي هؤلاء من زيف وكذب ولكن هذا الكذب والحق هو سياسيا ما لمصلحة الملك والسياسة فسكتوا وتفاضوا عنه بل وأجزلوا عنه العطاء.

التعصب بين القديم والجديد كان أيضا موجودا في بنية البيت النقدي العربي، فالتاريخ يشهد لنا أن الأصمعي ولما عمر بن العلاء ما كانا يستشهدان ولا يرويان المحدث والمولد حتى أن أحدهما قال: لقد كثر هذا المولد وحسن حتى هممت أن لرويه. وما قصة رواية أحد الظلمان على أبي عمر قصيدة لأبي نواس استحسناها فطلب من الغلام أن يكتبها فلما أخبره أنها لأبي نواس قال له خرق خرق إن أثر الصنعة عليها إباد. هذا النص الذي كانت علقته في طلب تدوينه لول الأمر أنه السديج الحسرواني لاستحسانه إياها شبهها بالحرير المصنوع في حسروان المشهورة بجودة حريرها.

الهوامش:

01- النقد الثقافي، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، ط 02/2001، ص: 08.

02- المرجع نفسه، ص: 19.

03- أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة مصر، ط 07 ، 964 ، ص: 6 ، 57.

04- المرجع نفسه ص: 54.

05- في تاريخ النقد و المذاهب الأدبية، محمد طه الحاجري، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، د ط 1982، ص: 37.

06- المرجع نفسه ، ص: 38 .

العصبي المرتبط بالسياسة والنزعة والمذهب والقبيلة وما رأيناه من ذهbab للموضوعية، وإحلال الذاتية مكانها، كل ذلك رأيناه في عصر بني أمية تارة وفي عصر بني العباس تداة التقاء التاريخ العربي بالشعبوية في الأدب.

ولكننا سوف نستقبل زمنا عادت فيه العصبيّة إلى الوجود الحياتي العربي ومن ثمة الوجود النقدي العربي وهو عصر بني أمية الذي عادت إليه العصبيّة القبليّة واستجدت فيه العصبيّة السياسية بين الأحزاب والطوائف والمذاهب والفرق وما رافقها من ميول من قبل بعض النقاد إلى الفنة التي يميلون إليها ويتعاطفون معها ضاربين عرض الحائط القيم الموضوعية للنقد الأدبي، وليس أدل على ذلك مما حدث أيام الخلافات بين الفرزدق وجريّر وهما من قبيلة واحدة غير أنهما مختلفان في السياسة، فضلا عما وقع من تفاضل بين الشعراء على أساس اقتضاءاتهم السياسية والقبليّة، وهي قضية ظلت عند بعض النقاد حتى العصر العباسي وبالذات مغنّية للفكرة للشعبوية في الشعر العربي. غير أن هذه القضية لم تكن مستثيرة في النقد العربي ولا متفشية فيه ولا غالبية عليه، فلم يحفظ لنا التاريخ النقدي العربي لكثير من هذه الأخبار إلا ما ورد عن حماد الرواية وخلف الأحمر وهما راويان للشعر العربي لهما بعض الآراء النقدية، وقد اشتهر عن هذين الرجلين توجههما في رواية الأشعار إرضاء لفلان أو طمعا في علان ولاسيما حين التزلف والتقرب للأمراء والخلفاء بتفضيل هذا الشاعر عن ذاك لئولما اعتبار للقيم النقدية الموضوعية، وأحيانا يستحدثون الحجج والأدلة الواهية والمغلطة للمابع.

مسألة الثقافة وضرورتها بالنسبة للأديب ومعه الناقد:
أدب الكتّاب ابن قتيبة، تحقيق يوسف البقاعي، دار
الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط 01،
2003، ص:

5- المرجع نفسه، ص: 277.

6- النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، جان لوي كابسان،
ص: 55.

7- المرجع نفسه، ص: 55.

18 راجع: إعجاز القرآن الباقلائي، تحقيق السيد أحمد
صفر، دار المعارف مصر، ط 03، د ت، ص:
58. وما بعدها

19- أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، ص: 54،
55.

20- عوار الشعر ابن طباطبائي العلوي، تحقيق الدكتور
عبد العزيز بن ناصر المناع، منشورات إتحاد
الكتّاب العرب، دمشق سورية، ط 2005، ص: ب
(مقدمة التحقيق)

21- السبعة في محاسن الشعر ونقده، ابن رشيق
القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة
السعادة بمصر، ط 03، 1963، ج 01، ص: 26.

22- في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية، محمد طه
الحاجري، ص: 56.

7- ينظر: نموذج الزمان في شعراء القيروان،
حسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد المطوي
الحروسي، وبشير البكوش، الدار التونسية للنشر تونس
و المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، د ط، 1986،
ص: 439.

08- جان لوي كابسان: النقد الأدبي والعلوم
الإنسانية، ترجمة الدكتور فهد حكيم، دار الفكر، دمشق
سورية، ط 01، 1982. ص: 07.

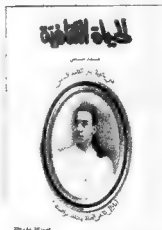
09- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد
زكي المشماوي، دار النهضة العربية، بيروت لبنان،
د ط، 1979، ص: 350.

10- يمكن مراجعة مسألة النقد البلاغي مجمدة عند:
كتّاب البدیع، ابن المعتز، نشر إغناطيوس
كراتشوفسكي، دار المسيرة، بيروت لبنان، ط 03،
1983.

11- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد
زكي المشماوي، ص: 302.
12- المرجع نفسه، ص: 300.

13- المرجع نفسه، ص: 277.

14- راجع مسألة التقصيم في النقد عند ابن قتيبة:
الشعر والشعراء ابن قتيبة، مراجعة الشيخ محمد عبد
المعلم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت لبنان، ط
02، 1986، ص: 24 وما بعدها. كما يمكن مراجعة



القضية الفلسطينية في قصص "العراء" لسهيل إدريس

د. حسين أبو النجا

جامعة المسيلة

الرحمن الشرقاوي وبكداش وجورج حنا وغيرهم من الفنانين العرب والأجانب كثيرون ما بين لنا مدى ما سجلته الفنون المختلفة من إضافات متباينة في بلورة المأساة وفي تجسيدها. وأما الآن مجموعة قصص لبنائية من تأليف الدكتور سهيل إدريس بعنوان العراء، وهي المجموعة القصصية الوحيدة التي نجد فيها من مجموع سبع قصص خمسا توضح بجلاء انعكاس التعاطف الواعي. على وجدان الفنان الملتزم .

ويطلق سهيل إدريس في هذه المجموعة من بعض مفاهيم معينة تشكل الركيزة الجوهرية التي يبدأ منها في الوعي بالمأساة في فلسطين، ولعل أهم هذه الركائز على الإطلاق هو أن مأساؤنا في فلسطين مطلق أساسي في حضارتنا الراهنة، والدلالة الكبيرة على هذه النظرة تكمن في أن الإنسان لا يمكن أن ينسى قضية فلسطين كما نسي غيرها من القضايا، وذلك لأن حجم المأساة وتأثيرها في واقعنا المعاصر أكبر من أن ينسى للإنسان نسائه، وأكبر من أن يجسم بالكلمات الدلائل والمعطيات "3".

إن هذه الركيزة التي ينطلق منها فكر الفنان في هذه المجموعة لا تبدأ من عدم أو من مغالطة، وإنما هي بعد حقيقي من أبعاد التجربة العربية في طريقها نحو التحرر، والحاق يركب الحضارة المتطورة، ولأنك في أن الفنان يعي جيدا مدى تأثير المأساة في فلسطين على تجميع المنظمة وتوحيدها، ومعنى هذا أنه يعتمد على الموضوعية أولاً، وعلى ما هو واقع فعلي، حيث ساهمت المأساة في فلسطين بقدر كبير في تحقيق إنجازات عربية رائعة، ومعنى هذه النظرية أن الفنان يعتمد

إذا كان الشعر افتر الفنون على مولكة اللحظة بكل ما فيها من زخم فإن ذلك بسبب التجرد عن عاملي الزمان والمكان اللذين يلعبان دورا ملموسا في إبطاء الأنواع الأدبية الأخرى عن ملاحقة هوم الحاضر وتجسيدها في عمل فني سريع، ومن البديهي بعد ذلك أن الشعر العربي الذي يتناول الأحداث المعاصرة غزير في كنهه ومتفاوت في درجة فنيته. ومن الطبيعي أن تكون القضية الفلسطينية واحدة من أهم القضايا التي تظل إلى اليوم تشغل شعرانا "على المستوى غير المحدود بشروط تاريخية وجغرافية"4.

ومن البديهي بعد ذلك أن يزخر تراثنا بالأعمال الكثيرة التي تصور التراجيدية الفاجعة التي يعيشها الفلسطيني، وما ينبغي الإشارة إليه الآن هو أن هذه الأعمال على غرارها ليست بموضوعة معادلا حقيقيا لضخامة المأساة، وذلك لأن أكثر هذه الأعمال لم تستخلص من النبيرة الخطابية التي لا ترتفع بأخلاقنا وكرامتنا وعزيمنا وتصميمنا إلى الذروة التي يجب أن تصل إليها "نعوق وصول العين إلى المتلقي والتأثير بالتالي"2" على إنهاء المأساة، على أن ذلك لا يعني أن كل الأعمال كانت تحصيل حاصل، فقد بقي منها البعض مما توفرت له عناصر البقاء ويمكن من القدرة على التأثير.

وإذا كان الشعر قد ساهم في بلورة المأساة على التفاوت الذي أشرنا إليه، فإنه لم يكن النوع الوحيد الذي ألقى حسنا وطني، وإنما وقفت إلى جانبه مختلف الأنواع الأدبية الأخرى من رواية ومسرحية وغيرها، وأخذت تتجسج باسم الإنسان المزيد من التأثير بجوهر المأساة، وما قدمه عبد

مقاتل، وبداية تحول القضية الفلسطينية من ملف بأحد مكاتب الأمم المتحدة بنيويورك إلى ثورة مسلحة ينتصر فيها الإنسان للواجب على العواطف، حيث يعود إبراهيم إلى الأرض المحتلة بينما تودعه سميرة التي أخذت نص " إن الأشجار بذات تنكض بالحركة، وإن أعضائها تحولت إلى رشاشات وبنادق، وإن جذورها أصبحت عمالقة بغضون عظم ذل التشريد وينصبون متطاولين "11".

ولا ريب أن الفنان في هذه القصة يؤكد على تشابك العلاقات الإنسانية من خلال العاطفة التي تحملها سميرة إلى إبراهيم وإلى أسعد خطوبها، ومن الواضح أن الفنان -على تعاطفه البالغ مع الضعف الإنساني - لا يستع عن أن يساعد على شق تيار جديد في رحلة الإنسان الفلسطيني من العثلي إلى الوطن تمثل "القصة الحقيقية للحياة الحقيقية"12، ويؤكد لنا هذا المعنى أن سميرة نقول بعد أن تودع إبراهيم " وإن علي بعد أن أجي نحو الليل والأسلاك لأودع قواظهم الزاحفة "13.

ولئن كان سهيل إدريس قد أثر الاستجابة للحركة النامية التي ابتدأت تجذر نفسها في الأرض، فإن تلك الاستجابة لا تتبع من مفاجآت أو مفارقات أو صدف، وإنما هي نتيجة مهد لها الفنان منذ بداية القصة حين جعل خطيب سميرة باقيًا في الأرض المحتلة، وهكذا فإن الاستجابة للثورة كانت هدفًا للحبكة التي رسمها الفنان لقصته الدنيامية من أجل "الكشف عن ادلالة والمغزى العام لما يجري"14.

إن وجهة المتابعة لتطوير القضية كما بدا من هاتين القصيتين ليست ملاحقة اضطرابية يجد الفنان نفسه أمامها مجبرًا على الدخول إليها، وإنما هي رؤيا حضارية شاملة تتوافر لها أبنية سياسية واجتماعية وفكرية يمكن أن تمنع أي صراع قد ينتج عن التقسيم المتعسف لتطوير القضية من وجهة جزئية إلى وجهة جزئية ثانية .

أساسا على وعيه الحاد بالمأساة منذ بدايتها، وهو يظل على وعيه حين يتابع القضية إلى نهايتها ويستمد منها نماذج، فيحدث ذلك اللقاء الرائع بين الإنسان العربي وبين أزمته غير المستوردة حيث ويقتدر على تمثيل جميع الطوائف وتسخيرها لمصلحته "4".

وإذا كان الفنان يتابع القضية فإن ذلك سينعكس على قصصه في هذه المجموعة، وإن أية نظرية ولو سريعة في خمسة القصص الفلسطينية يتابع خمس مراحل عاشتها القضية الفلسطينية منذ هزيمة أيار إلى اغتيال الثورة في أيلول، ففي قصة "زمن الهزيمة والنصر" يؤكد أن "الخيانة"5 هي التي ساهمت في تكوين المأساة، حيث تخلى العرب في اللحظات الحاسمة عن نجدة المجاهدين، فقد ذهب وفد من المجاهدين إلى "رجال اللجنة العسكرية"6 يطلب المعاونة: أعطونا السلاح .. أعطونا المدافع"7. فكان أن خذلت اللجنة، وقال رئيسها الباشا: شونو؟ ماكو مدافع"8.

والقصص على هذا النحو يتركب من الحقيقة ولكنه يتعد عن جوهرها، فمأساتنا في فلسطين لم يكونا طرف واحد، وإنما تجمعت ظروف حضارية متعددة تحدثت مع بعضها البعض لتكون بعد ذلك تلك المأساة العاجلة، والفرق بين الموقنين إن النظرة الجزئية أحادية وليست رامية، ويتضح ذلك من خلال القصة نفسها، أما النظرة الشاملة فهي إيثار الحيرة الموضوعية والواقع الحقيقي الذي يمكن أن يساعد فهمه على تلاقي الضياع والخوف من المستقبل "9".

على أنه يشفع للفنان أن قصته هذه "من رواية بهذا العنوان" (على طريق القسط)، والتي توقف الفنان عن اتجاها بعد هزيمة جوان"10.

وفي قصة " الليل والأسلاك " يصور الفنان بداية تحول الإنسان الفلسطيني من مشرد إلى

الفدائي وهو يسمى إلى الانتماء إلى عالم جديد ينفذ من القشرة الخارجية إلى جوهر عميق.

على أن هذا التناقض بين المقاتل الجاد الو احدى النظرة وبين البيئة ليس هو الذي يعلى من أهمية هذه القصة كمرصد لمرحلة حاسمة، وإنما هو واحد من مجموعة متعددة من الأسباب التي ترتفع بالقصة.

ولعل من بين هذه الأسباب أن هذه القصة تشير إلى المهمة الصعبة التي يقوم بها الفدائي وسط عالم يمثل بالتناقضات الجذرية ، فهو يواجه عدوا من جهة ويعيش من جهة أخرى في وسط لا يكاد يبالي بأي شيء، وهو من جهة ثالثة ينتمي إلى واقع مختلف، هذه المظاهر الثلاثة تسدل على مدى الصعوبة التي تازم الموقف أمام الفدائي، فحينما يجئ الشيخ عطا ويعرف أن الضيوف عرب يأخذه الاستنكار "عرب وبلا سلاح ؟، الا تخجلون؟، ليس هذا عيباً ؟" 21، ويحتدم الموقف: "يقولون إنهم عرب، فنقول إنهم ضيوف ؟ أليس العرب هم أصحاب الأرض هنا ؟ مثلنا تماماً؟" 22، وتعمق الهوة بين شاعرين، فلا يملك الفدائي المرافق إلا أن يهز رأسه " هذه المرة، موافقاً" 23.

إن التناقض هو السمة المميزة للبناء الفني في هذه القصة، والتي يركز عليها الفنان كاسلوب يعتمد على المفارقة حين يتم وضع الأشياء أمام أعينها فتتضح المواقف وتتكشف الحقيقة، وتنبست هذه المفارقة أكثر من إحياءها رازمة لغيرها من المواقف، وهذا هو الذي يتضح بعمق حين يصور الفنان التناقض القاطع بين شاطئ الفدائي (المرافق) والشيخ وبين تعب الضيفين رغم ما بين عمل كل منهما من تناقض، "وذلك لحظة أحسست بتعب في ساقي من اثر المشي، وصداخ في رأسي من أشعة الشمس، فهممت لصديقي الشاعر بما أحسه، فقال انه يعاني مثل ذلك تقريباً" 24.

وبغض النظر عن طبيعة الحياة التي يعيشها الطرفان، وبغضه مرة أخرى عن الظروف التي

والدلالة الفنية المتكاملة لا تعني أنها مجموعة من دلالات جزئية تكمل بعضها البعض، وإنما تعني أنها دلالة كلية تختلف عن الدلالات السابقة في أنها جديدة عنها كما وكيفا، ويمثل ذلك في أن قصة "العراء" التي تمثل دلالة سياسية تكمن في المعنى للقتال بان الأنظمة العربية قد فشلت في لقائها الحز يرائي مع العدو، الأمر الذي يساعد على ترسيخ جنود الثورة الناهضة في الأرض العربية، لتجئ بعد ذلك قصة "شيخ الكرامة" لتكون انجازا عظيما لرؤية حضارية شاملة تتلقى فيها مختلف الدلالات الجزئية، وهذا تحقيق راقع للفنان نفسه يؤكد أن الفنان قد انفتح للمعاصرة والحداثة، وتصور القصة الهوة العميقة بين انجاز الثورة وبين البيئة المحلية التي تنمو فيها هذه الثورة، وهي تضع الإصبع على جوهر المرحلة أو الأزمة، فبينما تبلغ الثورة مستوى باهرا في الانتماء على الخوف والشعور بالهزيمة من حال العمل الثوري فإن البيئة مازلت تعيش في تخلف عن انجازات الثورة على مختلف الأصعدة، ويتجسد هذا التناقض في انه حين يضيف "عطا" شيخ الجامع في الكرامة إلى الثورة المسلحة يتأكد بذلك أن الثورة قد تغلغل في "مسنويات المجتمع المختلفة" 15، وحين يجئ ضيفان عربيان لمشاهدة غير مرغوب فيها وغير مستعد لها يتبلور التناقض، فالضيفان لا يمثلان إلا أحد قطاعات المجتمع ودعائمه الفكرية، صحفي وشاعر يجيئان ضيفين لا أكثر مما يضطر للشيخ عطا إلى التصريح "أما كلفنا شعرا وصحافة. أما كلفنا كلاما؟" 16، والإعلان بأن ما يحتاج إليه في هذه الفترة أن هو إلا شيء آخر مختلف تماما عن الكلام والكلام فقط "17"، وما كاد يتم عبارته حتى رفع بندقيته وأطلق منها رصاصة "18".

هذا الشعر الذي يرفعه للمقاتل "عطا" ويصر عليه بصراخه على إمسك البندقية" بكلتا يديه" 19، ويقول الراويان "ولفتت ثاقبة إلى الخلف فرأينا الشيخ عطا رفعا بندقيته ثم سمعنا طلقة رصاص" 20، وكان ذلك هو الشعر المقدس الذي يرفعه

بضيئون الليل ليكتشفوا مواعنا فتسهل مطاركتنا،
وابتدأت الانفجارات وشاهد طرف الغابة يحترق"
33.

إنهم الإخوة الأعداء كما قال كازانزاكيس، إن
الثورة التي تعبر العذاب إلى حنة الهباء بعدد في
ظهرها الخنجر، ويكون الاعتدال قطعاً لأنه من
الأهل، وتضيق الثورة بين نارين، نار العدو ونار
الإخوة، وإن يقتل الثوار هنا على يد الإخوة، أو أن
تهرب إلى هناك، إلى الأعداء "34".

وهكذا يختلف العبور هذه المرة، كان العبور
إلى الداخل تحريراً ولكنه الآن هروب من شدة
الفتنة، هارب من القتل غير أنك ذاهب إلى الأسر
والاستسلام "35"، وفي مثل هذا الوقت يكون
الأفضل أن تسقط أسرى في يد الأعداء على أن
تقتل يد لإخوة "36".

إن هذه القصة تماثل الواقع في جزئيات كثيرة،
ونرى الفنان يتخذ لحظة ممثلة وهي لحظة العبور
إلى الضفة، ليبين لنا بعد ذلك أن البطل عاد إلى
أرض لأخوة "37" ليقال، ليس لأنه يحب
القتل ولكن لأن القتل صار بالنسبة إليه
كنفوسه هو القدر وذلك كي لا ينحني الانتماء
للعاصفة "38".

وإذا كان الفنان في هذه القصة قد استلهم أن
يعيدنا إلى تلك الفترة بتفاصيلها الرهيبة فإن
الملاحظة الرئيسية هي أنه في هذه القصة لم يعتمد
على المبررات الموضوعية التي كان يلجأ إليها في
قصصه السابقة والتي كان يبرر بها الحدث في
جزئياته المتلاحقة، ومع أنه يغير من طريقته في
القص إلا أنه لجأ إلى تبرير العودة إلى أرض
الإخوة الأعداء، ولعل السبب في ذلك أن العودة في
حد ذاتها هي لحظة التتوير أو لحظة الكشف عن
القتال كقدر للإنسان الفلسطيني والعربي معا ،

هذه هي المراحل التي سجلها سهيل إدريس في
مجموعته الجديدة والتي لا نقف به عند حدود

تجعل من حياتيهما نمطين مختلفين ومتضادين، فإن
الأهمية تكمن في أن الفنان وإن كان يهتم
بالمسببات - إلا أنه يعتقد في كشفه عن الواقع على
أسلوب المفارقة الذي أشرنا إليه من قبل، وإن هذه
المفارقة تؤدي بالضرورة إلى تفاعلات داخلية "25"
تزيد في ضبابية الملامح التي يمكن أن توصف
إلى نتائج محددة على هذا الشكل أو ذلك.

ومن هذا التناقض الحاد تتبع أزمة جديدة
وعنيفة، ففي مرحلة ما بعد التأكيد من التضاد القائم
بين الأطراف المختلفة ويحدد الموقف بلا انفجار
في أية لحظة، وهنا يبتقى السؤال كحتمية هامة من
الذي سينتصر إذا ما احتكم الموقف والتقى السالب
بالموجب ؟، هل هي القيم الجديدة ؟، هل هي القيم
التقليدية ؟ أم ماذا؟.

قبل الإجابة على هذا السؤال ينبغي أن ننظر في
القصة التي رواها الضيفان قبل ذلك، وقد أشر
الفنان إلى أنهما قد زعما بأنهما تبيان من الشمس
والعشي، وأنهما على موعد بعد ساعة في عمان
"وأنه قد أن لنا أن نعود "26"، ونحن لا نفي أن
محتمل ما زعما من تعجب، ولكننا نفسي بصفة
قاطعة ذلك الموعد وذلك من خلال التركيب اللغوي
الذي استعمله الفنان وبخاصة في كلمة
"زعمت "27"، ولكننا نقف عند إشارة أخرى قد
تضفي لنا الموقف وهي كلمة "عمان" في العبارة
السابقة حينما تبين لنا مسرح العمليات في القصة
القادمة.

وتصور قصة "العبور" اغتيال الثورة في عمان،
مجررة شبيهة بذلك "وتسيكونون أكثر شراسة"
28 و"المجزرة دائرة 29"، "الانقباض على ما
بقي من رجالنا فيما بقي من أرضنا" 30،

"إنهم مصرون هذه المرة على قتلنا في هذه
الأرض" 31، وتعالى هدير الطائرات: سيمودون
إلى إحراق كل شيء، الشجر والصخر والتراب،
سنفتد رفاقاً آخرين 32، "واتيق في السماء نور
باهر تغذيه بضعة مشاعل كأنها التريسات، إنهم

14- سيد حامد النجاج، القصة القصيرة: دار المعارف

بمصر، القاهرة: 1977 ص 40

15- نعيم الوفاي، التطور الفني لشكل القصة القصيرة

في الأدب للشاسي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب

العرب، دمشق: 1982 ص 134.

16- العراق ص 48

17- العراق ص 48

18- العراق ص 48

19- العراق ص 45

20- العراق ص 53

21- العراق ص 46

22- العراق ص 47

23- العراق ص 47

24- العراق ص 52

25- محمد حنين هيك، وقائع تحقيق سياسي لاسم

المدعي الاسرائيلي، شركة المطبوعات للتوزيع

والنشر، بيروت، د.ت. ص 236.

26- العراق ص 52

27- العراق ص 52

28- العراق ص 58

29- العراق ص 58

30- العراق ص 38

31- العراق ص 59

32- العراق ص 59

33- العراق ص 60

34- العراق ص 60

35- العراق ص 59

36- العراق ص 65

37- العراق ص 62

38- غالي شكري، أدب المقاومة، دار الأفاق الجديدة،

بيروت 1979 الطبعة الثانية ص 135

39- علي محمد الأصغر، قراءة في الأدب الثوري،

المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان،

طرابلس 1982 الطبعة الثانية ص 60.

لتاريخ القضية بمراحلها المختلفة، بما نتجاوز
تأريخية إلى الكشف عن ضرورة استمرار القتال
من أجل تحقيق ما هو أجل وأعظم وأكثر رفاهية.

هذه هي الخطوط الرئيسية لمراحل القضية
الفلسطينية في "العراق" مجموعة سهيل إدريس التي
وفقت إلى حد بعيد في الجمع بين القضية وبين
الفن كأروع ما يكون الجمع في الوعاء التاريخي
الذي نشأت فيه³⁹.

الإحالات

1- عبدالله الغوري، النموذج الثوري في الأدب والفن،
المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان،
طرابلس 1986 ص 53.

2- لجوزي البشتي، ضفاف الذاكرة، مقالات في
الأدب، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان،
طرابلس 1985 ص 212.

3- نجاح الطار وحفا مينة، أدب الحروب، دار الآداب
بيروت 1979، الطبعة الثانية ص 9.

4- سحي الدين صبحي، العربي الفلسطيني والفلسطيني
العربي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي،
دمشق 1977 ص 99.

5- سهيل إدريس، العراق، دار الآداب، بيروت 1973
ص 22.

6- العراق ص 22

7- العراق ص 25

8- العراق ص 25

9- العراق ص 22

10- العراق ص 27.

11- العراق ص 7

12- كلود روي، دفاعا عن الأدب، ترجمة هنري
زغيب، منشورات عويدات، بيروت-طرابلس 1983
ص 80.

13- العراق ص 17

في الأغنية الثورية الأوراسية

أ/ سميحة حمزاوي

جامعة قاصي موبام وورقة

ونحن اخترنا من كل هذا، الحديث على بعض ما تشتهر به منطقة الأوراس الأشم، من أغان شعبية عريقة ومتوارثة، تعود بنا إلى حقبة مهمة جدا من تاريخ الجزائر، وهي فترة الاحتلال الفرنسي.

وقبل أن نخوض في غمار الموضوع، نقدم لمحة موجزة عن أنواع الغناء الأوراسي، الذي مازال يؤدي إلى اليوم، وأهم طرق الأداء التي يعتمدها سكان الأوراس.

1- الغناء الجماعي: وهو الأصل المتوارث بالمنطقة، والمعترف عليه منذ أزل بعيد، وتطلق عليه عدة تسميات منها: للرحابة، للذكارة، وبالأمازيغية (لرأس)، ولتسمية الأولى أكثر شيوعا.

والرحابة فن أصيل، تتفرد به منطقة الأوراس عن غيرها من المناطق، يعتمد طريقة أداء جماعية، حيث يتقابل صفان من الرجال أو النساء، وأحيانا من الجنسين، ويضبط إيقاع الأغاني بضرب الأقدام أرضا، كما هو معروف عند سكان السهول، أما سكان الجبال فيجمعون بين ضرب الأقدام وآلة إيقاعية أخرى وهي البندير (الدف)، وضرب الأقدام بالأمازيغية يعني (لرأس)، لهذا اختير هذا المصطلح للدلالة على هذا النوع من الغناء الأمازيغي.

تضبط طريقة الأداء وفق أصول متعارف عليها عند الأوراسيين، حيث يقوم الصف الأول بترديد المقاطع الأولى من الأغنية، بينما يقوم الصف الثاني بترديد آخر مقطع منه، ويتوالى هذا التردد بطريقة متعاقبة.

تعد الجزائر من أكثر البلدان غنى بترائها الشعبي، المتنوع الأشكال، سواء منها المادية كالصناعات التقليدية مثلا أو المعنوية المتمثلة في كل ما يتعلق بالجانب الأدبي الفني، وقد أسهم في تشكيل هذا الإرث الثقافي عدة حضارات عريقة، كالعربية والبربرية والإسلامية وغيرها، ظلت آثارها بارزة في مختلف الأشكال الأدبية.

ومن هذه الروافد التراث الأمازيغي الذي يظهر في عدة نواح من حياة الجزائريين - إلى يومنا - تاركا ترسيبات مؤثرة على الحياة العامة، لأنه جزء لا يتجزأ من التراث الجزائري، ونحن لا نبالغ إذا قلنا أن الجزائر من أغنى الدول تراثيا، حيث لا نلح نفس العناصر الثقافية تتكرر من جهة أخرى، بل نلمس التغير والتجدد والتميز في كل مرة، وهذا لا يعني القطيعة بين روافد هذا التراث بقدر ما يعني التكامل والتنوع والتفتن في كل ما يمثل الثروة التراثية الجزائرية.

فن الأغنية الشعبية مثلا، تتباين فيه الأنواع من منطقة لأخرى، حيث يفضل الطابع الغنائي المسمى "شعبي"، في الوسط، لما في الشرق فنعثر على الحوزي والأندلسي، بينما في الجنوب نجد الغناء الصحراوي (أباي) وبالموازاة الغناء الأمازيغي المتنوع الطبع، لاختلاف اللهجات الأمازيغية من قبائلية وشاوية وشلحية وتارقية وميزابية في مناطق مختلفة من الجزائر.

بأهبة وزينة
وصي بابلك أعطينا
لما وسط الليل فيخصص لنوع آخر من الغناء
وهو الغناء الثوري على شاكلة الأغنية الآتية:
زوج أنكرني طلعتوا الجبال
هزوا السنته زكوا الرقال
ضربوا ضربة جابو ليشنار
ياضوي نجمه وهلال

لما آخر الليل فيخصص للغناء العاطفي:
لقد ليلة وليلة القتب بختنا
هاتولي ذليلة لروح أروحا

2- الغناء الفردي: ظل الغناء الجماعي السمة الغالبة على الأداء الأوراسي، إلى أن ظهر صاحب الصوت الجهوري "عمسي الجرمني" الذي كسر كل التقاليد المتعارف عليها في هذا الشأن، وخاص تجربة الغناء الفردي في وقت كان فيه هذا النوع من الغناء يتعارض مع أعرف الأوراسيين، الذين ينظرون إليه على أنه عار وعيب في حق الجماعة، ورغم ذلك أحب الأوراسيون هذا الصوت المتميز، وغنوا كثيرا من أغانيه التي أصبحت كلها تشكل جزء لا يتجزأ من التراث الأوراسي، ومن أغانيه التي رددوها أغنية "لهاو السلامة"، ومن مقاطعها:
لقلوا بسلامة باغرب مزولة
لحنا صكنا لبالا بعيدة

وتعرف المنطقة نوعا قديما من الغناء الفردي يسمى (اصزوي) المأخوذ من كلمة أمازيغية (اصزولك) بمعنى المرتفعات، وقد نسب هذا النوع الغنائي إلى هذه المرتفعات، لأنه يؤدي بأعالي الجبال من قبل الرعاة، الذين يستعملون بالقصبة كما أداء المزارعون في حقولهم، ويحتاج هذا النوع إلى قوة الصوت وحدته، وطول النفس، وإلى مد طويل جدا أثناء الأداء.

ونادرا ما يؤدي هذا النوع من الغناء في مناسبات رسمية كالاعراس أو غيرها، وإنما ظل غناء فردي يردد أثناء انشغال أحدهم بعمل ما، كالرعي أو الزرع أو غيرها.

ويطلق سكان الأوراس مصطلح (إزراعن) على الصف الأول، بينما مصطلح (إخماسن) على الصف الثاني، مثله مثل تردد الصدى. ويتواصل التردد بالطريقة المشار إليها سلفا، إلى أن يأخذ الصف الأول مكان الصف الثاني، والعكس على مستوى تردد المقاطع.

مثال:
الصف الأول (إزراعن):
طلعت نجمة بالظباب محلا دنيا لو كان ثنوم
الصف الثاني (إخماسن):
محلا دنيا لو كان ثنوم

يلثم الرحابة وجوهم أثناء الغناء، تقاديا للبح أو إصابة أحبالهم الصوتية، خاصة وأنهم يغنون ليلا حتى مطلع الفجر، ويعد الصوت القوي من أهم أساسيات الغناء الأوراسي، يضاف إليه الحدة والنفس الطويل، وحسن مخارج الحروف.

لهذه الأسباب تعتمد الأغنية الشعبية الأوراسية على مجموعتين: لقاء الأداء، مجموعة تردد المقاطع الأولى، والثانية ترد عليها وهكذا، لتستجمع كل مجموعة نغما، لأن أداء الأغنية كاملة متعب نوعا ما ولهذا يضطر المذنون بين الحين والآخر تناول معلقة مسكر أو عسل لشد أصواتهم كلما ترلخت.

يقسم الرحابة أغانيهم إلى ثلاثة أقسام أو أنواع، حيث يستهلون الليل بأغاني التهليل والتكبير والصلاة على المصطفى -صلى الله عليه وسلم-، ولهذا يطلق عليهم في المناسبات الدينية (كزيارة ولي صالح أو إقامة زردة أو طقوس استنزال المطر) اسم "التكارة" لأنهم يرددون أغاني ذات طابع ديني، على لسان الذكر والتكبير ومن الأغاني التي تردد بداية:

بسم الله
الرحمن الرحيم
الرحمن الرحيم
لو:
يا لا لا فطيمة
بننت النبي

الإنسان بالإنسان، صار الفرد الأوراسي يحمل
انكسار القلب كما يحمل أعقاب يومه وهمومه
وأعباءه، فأصبحت كل الأقواء فما واحدا، ينطق
في التعبير عن همومه لطلاقة واحدة بصورة
تلقائية وعفوية متناهية تحمل له اطمئنانا مطلقا
وسكينة روحانية وفكرا وضاء فلا تمتلك كل
النفوس حيال هذا التمزق المدمر إلا أن
تستصرخ متغنية أو تغني مستصرخة⁽¹⁾ فلوحت
لها الآلام والأشجان حسا فنيا سحريا يتدفق
حلاوة وطلاوة، بأغاني شعبية ثورية ذات نغمة
حزينة أحيانا، وقبائلية في أحيان أخرى،
فكسرت كل الطبوهات التي أقرها المستعمر
الفرنسي، وتعالّت أصوات النساء والرجال
والجنود والأطفال مرددين هذه الأغاني، بحثا
للأمل وحشدا للهمم، وتحريضا على الجهاد،
وعزفا على أوتار العاطفة بذكر حال التكالى
والتياسم والجنود للتحفيز على المضي قدما في
مواجهة ظلم ووحشية الاستعمار الفرنسي.

ومن بين الأغاني الثورية المنقاة في هذا
المقام، أغنية أدت دور التحريض على الجهاد
عن طريق هذا الاعتراف المسجل من أقواء
الشباب المناضل، دون اللجوء إلى الأسلوب
المباشر للجهاد، بل تترك المجال مفتوحا أمام
الشباب للاختيار:

بَاخْتِشْتَلْ بِقَلْبِيَّة⁽²⁾ وَتَرَاكْ بِالْثَوْر

لُكَا تَرَارِي شَاوِيَّة⁽³⁾ وَلِمَلْعَا لِلجِبَال صَغَار

هذا الشباب الأوراسي (الشاوي)

افتخارا بأصله الأمازيغي، افتخار الالتحاق
بالجبال، رغم صغر سنه غير مهبل، متفائل
بهذه الخطوة التي أقدم على اتخاذها تقاوله بذلك
الزهور التي تزين مدينة (خنشلة).

ونحن نقرأ هذه المقاطع الغنائية، نشعر بقوة
روحية لا مثيل لها و إصرار عجيب من هؤلاء
الشباب في محاربة الاستعمار الفرنسي دون
هولاء، وبينما تستهل الأغنية السابقة باسم
مدينة، تبدأ الأغنية الموالية باسم جبل من جبال
الأوراس، وهو الجبل الأزرق الشامخ، الذي

أما فيما يخص أغاني الأحرار والشجعن،
فتسمى بالمنطقة (عياش) وهو ذو مساحة
حزينة، يتغنى به الرجال والنساء على السواء،
يعتمد الصوت فقط ولحيانا أخرى القصبة التي
تساعد على استئثار المشاعر والأحاسيس،
وغالبا ما تكون مواضيعه مستمدة من مقالة
الناس كهجرة حبيب أو زوج أو لبن، أو رثاء
لحد الأعزاء، وعسوما كل ما تعلق بالمعاناة
والآلام والأحزان، لأن (عياش) يساعد على
تخفيف الآلام والتفكير في الروح .

لما عن مضامين الأغنية الأوراسية، فتعددت
وتنوعت حيث ارتبطت بالواقع الاجتماعي،
ورصدت أفراح وأحزان الشعب، وطوقته
واعتقاداته، وأهم ما ميز مسار الحضاري،
فأبرزت بذلك أغاني ذات مضامين اجتماعية،
وأغاني ذات مضامين اعتقادية أو دينية،
وأغاني ذات مضامين ثورية، والتي لا تخلو
منها الأغنية الشعبية بالأوراس، إلا أن الملاحظ
أن الأغنية الثورية فازت بحصة الأسد من هذا
المورث الغنائي الضخم، حيث مازال الشعب
يردها في مناسباته المختلفة – إلى يومنا هذا –
وقد يفسر هذا الأمر بما يلي:

- 1- أن الأوراس كانت قلعة من قلاع
الثورة، وقبلها مركزا من مراكز
المقاومة للشعبية – على مر العصور –
فما تثبت أن تلفظ غزاة الأرض
والوطن.
- 2- لأنها من أكثر المناطق تضررا جراء
الاستعمار الفرنسي، خاصة على
مستوى الخسائر البشرية، إذ لا يكاد
يخلو بيت من اسم شهيد أو أكثر.
- 3- معاناة سكان الأوراس معاناة نفسية
حاددة، ترجمت كلمة ولحنا .
- 4- أن الأوراس شهد أهم حدث في تاريخ
الجزائر (الثورة التحريرية).
ونظرا لانكسارات المتتالية للأحلام
والأمانى والأرزاق وعلاقات العشق وعلاقات

تصوير حال المجاهدين المزرية، وقد أنهكهم التعب والمرض، من كثرة قطعهم للمسافات البعيدة راجلين (من عنابة)، وتقل على لسانهم طلب السماح والعفو من الوالدين، لأنهم اختاروا طريق الجهاد، تلبية لنداء الواجب الوطني، الذي لا رد له مهما تعددت الأسباب. جينا من عنابة⁽⁹⁾ ولحقنا مرضى وغلاية⁽¹⁰⁾ اسمحلي بولمة وبها هذا الحرب التي نأدي وفي الأغنية أخرى كان الصبي من (عين أميلة) مسافة سبعة أيام مشيا على الأقدام، إلى أن حظ الجنود رجالهم بأحدى جبال المنطقة لشدة تعبهم، داعين المولى - عز وجل - أن يفرج عليهم وينقذ كرشهم، وفي رواية أخرى لنفس الأغنية مع اختلاف في المقطع الأخير.

جينا من عين أميلة سبغ أيام على رجينا
لوصلا لجبال كميننا⁽¹¹⁾ يا ربي فرج أعطينا
وفي رواية ثانية:
جينا من عين أميلة سبع أيام على رجينا
لوصلا لجبال كميننا ربي عسل أعطينا
في نص آخر يصور لنا على لسان أحد الجنود، كيف التقى المجاهدون بعدد هائل من الجيش الفرنسي على غلطة بمكان يسمى (بوحمامة) ورغم قلة المجاهدين اختاروا الحرب، حفاظا على كرامتهم وكرامة جيش التحرير الوطني، لأن تراجعتهم وصمة عار ستلاحقهم أحياء أو موتى.

جبتت على بوحمامة قبيت لسكر اضماعة
بنقوتي واش مالهاة أولاد الشهدا ليتامي
إذا قمنا شعلت النار وإذا وخرنا هناك العار
وقد اكتسب الثوار صناعة ضد الرهبة من طائرات العدو وقذائفه، وضد ما يصيبهم من جراح وتقليل، فهناك طاقة مخيفة داخل النفس الثورية تمنع صاحبها من الهلع، فيلجئ الموت ميتما.⁽¹²⁾

أما سجنوا شبان حازمو المشازم
نقلوا رفاق ضربوا طيارة
زادوا لشار⁽¹³⁾ يحكموا الاستقلال

اتخذ المجاهدون ملجأ ومخبأ، لا يسمعون فوقه غير نوي المدافع، وصوت طلقات الرصاص التي لا تتوقف، ولكن كل هذا يهون من أجل الوطن والحرية :

يا جبنا لزررق العاليا⁽⁴⁾ مسكونة لزررقا
الحب والرصاص إشاليا⁽⁵⁾ اعلى جال الوطنية
والملاحظ أن الأغنية الثورية في كل مرة توظف لفظة (انزاري) بمعنى "الشباب" تحفيزا وتحريضا لهم، للالتحاق بصوف جيش التحرير الوطني، وغرس مبادئ الوطنية في نفوسهم، واستعطاف بقلي الشعب، حتى يتبرعوا بما لديهم، ويساعدوا ولو من بعيد، فالكمل يعني من أجل الخلاص من هذا المستعمر الغاشم، لهذا كانت تلك الأغنية الشعبية رصاصات (معنوية) هادفة تحمل الموت إلى قلوب المستعمرين للغاصبين.⁽⁶⁾

وقد غدا الجبل في نظر الشاعر مكانا للناس والألفة والراحة ومصدرا للطمأنينة، رغم ما فيه من شقاء وعذاب⁽⁷⁾ وكأنه يتكلم معه الجراح والألم والمعاناة، لأنه توحد معه وأصبح جزء لا يتجزأ من حاضره وماضيه ومستقبله، فهو أنيمه الوحيد، لذلك يناديه متوخيا منه الإجابة والرد، على شاكلة ما جاء في هذه الأغنية :

يا جبنا لزررق يا جبنا لزررق
أمتنات البيمة عثر لمركل⁽⁸⁾ انزاري شبان
لتخارم تشعل

فالشاعر ينقل خير الوشاية إلى الجبل الأزرق، الذي أصبح محاصرا من قبل قوات الاحتلال الفرنسي، وكان المكان معني بما أصاب هؤلاء الشباب، الذي وصفهم الأغنية بتلك المناويل التي كانت تربط في أعلى السراويل، وهي عادة قديمة، ميزت شبان المنطقة عن سواهم، للدلالة على ريعان الشباب، وهكذا تؤكد الأغنية الثورية في كل مرة، أن المكان جزء لا يتجزأ من الكيان الثوري. ولا يغتف الأغنية الثورية بالأورس

بها أنحاء المنطقة وهو يرددها ليحفظها عنه الأطفال والنساء والرجال والشباب، وهكذا تخترق الكلمة جدار الصمت، وترزعزع كيان المستعمر وتوحد صفوف الشعب من أجل هدف واحد، ومصير مشترك هو تحرير الجزائر.

وعلى هذا النحو نجحت الأغنية الثورية على فعل ما لم يقو السلاح على فعله، من استجماع لقوى الشعب وتوحيد صفوفه، وشحذ الهمم وتزويد المجاهدين بالمعلومات والأخبار.

وتتوجه الأغنية في أحيان أخرى إلى مخاطبة الشعب لتخصيصه بروح المسؤولية والوطنية، تجاه هؤلاء الثوار الذين اتخذوا من الجبال مسكنا لهم، قصد رفع الظلم عنهم، وتحقيق حياة العزة والكرامة، فتتوجه على وجه الخصوص إلى المرأة التي تعرف بمناطقتها الحساسة ومشاعرها المعرّفة، وبالتالي السعي لاستقطاب اهتمامها بالقضية الوطنية وكسب تعاونها مع هؤلاء الجنود الذين يبيتون تحت الثلوج بلا برائيس تقبهم صقيع الشتاء، وكأنها تطلب بطريقة غير مباشرة بأن ينسجن لهم البرائيس، لأنها تتدرج في اختصاصاتهن، وتأمرن بضرورة نزع الذهب والفضة والتبرع بها لصالح الثورة، واصفة إياهن بباردات القلوب دلالة على المساواة لتحرك فبهن روح المسؤولية والوطنية وتغلب المصلحة العامة على المنفعة الفردية وتعلمهن روح الإيثار، وفعلًا كانت المرأة رمزا من رموز الثورة الجزائرية الخالدة، حيث لم تتوان يوما عن التبرع بمجوهراتها، مهما بلغت قيمتها مثلما يعرف عن المرأة الأمازيغية (الأوراسية والقبائلية) التي سلمت أعلى ما تملكه من حليها الفضي والذهبي المصنوع من قطع ذهبية والتي تسمى بالتعبير المحلي (حبات لويز):

الجزائري بلّا بّلاولن
فلاولن ق-ق-ق فلاولن
كعنتن لورغ-ديزقلاون
أهيززائين لن - ولأولن
الشباب بلا برائيس
يبيتون في الثلوج
إنزعن الذهب والفضة
يا باردات القلوب

نجمة وهلال

وتنتصر الأغنية الشعبية للثوار، رغم العتاد العسكري المتطور الذي تملكه فرنسا، ورغم بساطة ما يحمله هؤلاء الشباب من سلاح، إلا أنهم تمكنوا من إسقاط دبابة بضميرية وإحدة، والأغنية تدعو إلى تشجيع هذا الشباب للمضي قدما، لتختتم برموز العلم الجزائري وهي النجمة والهلال، بعثا للأمل وغرسا الثقة في نفوس هؤلاء الجنود، حتى يحققوا حلمهم وحلم الملايين وهو الاستقلال التام، ولن لا يستهينوا بقدراتهم مهما كان عتاد فرنسا.

وهكذا تؤكد الأغنية الثورية، مع كل نص جديد ببسالة هؤلاء الثوار وشجاعتهم وحُبهم للجزائر، هذا الوطن الأم الذي لم يتردد أبناؤه في أنملة في التضحية بأنفسهم من أجله.

كما لعبت الأغنية الشعبية الثورية دور الإعلام والإخبار، حيث تقل كل ما استجد بالمنطقة للثوار، وتحذرهم من أي طارئ أو حصار، مثلما تحذر هذه الأغنية، أحد الثوار المشهورين بالمنطقة وهو "الحاج لخضر" محددة لون علامته الصفراء من المرور بمنطقة " المعنر" التي حوصرت من قبل قوات الاحتلال الفرنسي، داعية للشباب بالنصر.

الحاج لخضر مَوَلّ الشاش لصفّر ما تعقبش اليوم على المعنر

أصبح امتركل بالسكر هيا لاولاد الله ينصر وما من شك أن ما صاغه الشاعر الشعبي في نصوصه من رصد للأحداث السياسية والاجتماعية، تعكس بحق ما عاشته المنطقة أثناء الاستعمار الفرنسي للجزائر، بيد أن هذا الشاعر قد يكون مجاهدا في جيش التحرير أو مناضلا أو أما في بيتها أو راع في قطيعه، أو فلاحا وراء محراثه أو أي مواطن جزائري آخر شريف (14) اكتوبر بنار الاستعمار وذق مرارته وحضيته، فلم يجد سبيلا للتخفيف عن نفسه أو الإسهام في الانتقام منه سوى الكلمة المفعمّة بالمعاني والحنّ الشجي، والتي يجوب

ومثل هذا الوصف الحسي لهذا الشخصية الثورية، يتم عن إعجاب الشعب بها وولوعهم بما تقوم به من عمليات ضد المستعمر، ولهذا تعتمد الأغنية للشعبية بالأوراس إلى تصميم اسم أحد الثوار المعروفين، ببسالته وقوتهم في كل مرة، ومن بينهم "بومدين"، الحاج لخضر، فرحات عباس، قرين بلقاسم، بن بلة وغيرهم، وبهذا يسم الثوار في غزل أجنحة المستقبل الوضاء عبر ليل حالك السواد، فيحولون ظلام القهر والاستعباد، إلى خيوط صباح مشرق نقة منهم بقوة سلاحهم الخفية التي تتحطم بواسطتها جميع أسلحة العدو، مهما بلغت درجة قوتها وحداثتها. (16)

وترصد لنا الأغنية الثورية، علاقة الثوار فيها بينهم، فتقل رسائلهم ووصاياهم لبعضهم البعض، مثلما تصور الأغنية الأتية التي يبعث من خلالها قرين بلقاسم سلامه إلى مصطفى بن بولعيد، وقد ترك له وصية الحفاظ على الدين الإسلامي، في وقت كانت فرنسا تحاول طمس كل مقومات الشعب الجزائري من دين ولغة عربية عن طريق تحطيم جميع الهياكل الثقافية، ومنع تدريس اللغة العربية، وقد قصد الاستعمار عن وعي وإصرار أن يقضي على عناصر ثقافية تؤكد أصالتنا ومكاننا من التاريخ ومن الحضارة (17) سعيا لمحو الشخصية الجزائرية:

يا بولعيد (18) يا بن بولعيد

يَسْأَلُكَ قَرِينٌ يَسْأَلُكَ قَرِينٌ

يَقْرَأُكَ لَهْلَاهُ ذَمِينٌ يَقُولُ لَكَ اعْتَنِي بِالْدينِ

ذُ لِحَرْبِ الْمَجَاهِدِينَ هَذِي حَرْبُ الْمَجَاهِدِينَ

ويقباهي المعنى الشعبي بما لحقه الثوار بقول الاحتلال الفرنسي من خسائر لا تعد خاصة الخسائر البشرية، منتهجا أسلوب الوصف الحسي للدلالة على نوع الحداد العسكري الذي تملكه فرنسا، فيطلق عبارة "الطائرة بلا جنحين" للدلالة على "مروحيات الإجملاء" التي سارعت لحمل الجثث الهامدة،

إضافة إلى الحراء والبرد الذي كان يعانيه الجنود في جبال الأوراس، كانوا يعيشون حياة مزرية فهم يفترشون الأرض، ويلتحفون السماء، ويتضورون جوعا كلما نفذت المؤونة التي معهم، فيحتاجون للتزود بالأكل والشرب والملبس فيضطرون للزول من مخابنهم لزيارة القرى وهذا يحتاج لتأمين الطريق من قبل الحراس، ليتمكن الجنود من نقل ما يلزمهم خلسة، دون أن يشعر بهم المستعمر أو عملاؤه، وهذا ما تصفه الأغنية التي تقول :

أَهْوَيْتُ أَيَّ اعْصَابِنِ إِزْلَوْا لَهَا الْحَراسِ

الجنود أخصن لُدَّاسِنِ الجنود يريدون المجي

أَهْنُ عَيْنَيْنِ امْسَاكِنِ إِيَّاهُمْ يَشْرُونَ لَشَقَّةَ

لَرَبِّي فَرَجٌ فَلَمَسِنِ يَأْرِي فَرَجَ عَلَيْهِم

ومن التقاليد الشائعة في الأغنية الثورية أنها تختتم بالدعاء، نظرا لطبيعة مضامينها التي تسفر عن معاناة شعب، تكبد خسائر مادية ومعنوية لا تحصى، حتى يفوز بحياة كريمة، فهو يحتاج في كثير من الأحيان إلى شحنة نفسية تقوي عزيمته وتثبت قلبه ولا خير لبلوغ هذا الهدف من الدعاء، بوخز الجانب الروحي للدين عند الإنسان ليمسك أكثر بأمل غد جديد.

وعلى سبيل المفاخرة تتغنى الأغنية للشعبية الثورية بأحد رموز الثورة التحريرية، فتوظف صيغة التصغير، دلالة على التكليل (قرون) وتصف لون عينيهِ الزرقاوين، وهيئته العسكرية المهيبة، وهو يحمل سلاح ذو خمسة طلقات (الخماسي)، وتصوره الأغنية باللّعين طلقة وهي صيغة مبالغة، الهدف منها المفاخرة بالثوار وقدراتهم، كما أنها تصف حزم الخراطيش بطول مترين للدلالة على امتلاكه وكثرة خرابطشه ترهبا للعدو ورفعاً لمعنويات الثوار، من خلال تصوير شجاعتهم وحسن تصويباتهم، فكل طلقة بطلقتين، وتسقط في كل مرة منتي جندي فرنسي .

بِالْقَرِينِ يَا قُرُونِ (15) يَا زَرْقَ لَمِينِينَ

لَحْمًا يَسِي فِيهِ التَّيْنِ وَحِزْمًا فِيهِ مِزْكِينِ

أَلَحَبَّةَ حَبْكِينِ وَطَلِيحَ مِينِينَ

ودامت معاناة الجزائريين ربحا من الزمن (1830م- 1962م)، إلى أن تحقق النصر بدم الشهداء الأحرار، وبدموع اليتامى واليتامى ومضطوبي الحرب وغيرهم، ممن تضرروا من هذه الحرب القذرة التي شنتها فرنسا على الجزائر، ولا تنسى جبال الأوراس، وتراب أراضيها وأحجارها ولشجارها، وديارها التي دُخست بأقدام هؤلاء الغاشمين، لكل هؤلاء غدت حناجر المغنين فرحا بالاستقلال الذي طال انتظاره :

يا بن بلة يا بن بلة	يا بن بلة يا بن بلة
لجمع الجيش	لجمع الجيش
أين هو	أين هو
سبع سنين مثلة	سبع سنين المثلة
ربحنا الاستقلال	ربحنا الاستقلال
بدم الشهداء	بدم الشهداء

وفي أغنية أخرى دعوة صريحة للشعب للخروج والتعبير عن فرحه وزهوه، بإشراق يوم جديد، تبدد فيه ظلم الاستعمار، وأضاعت شمس الحرية ربوع الجزائر، إنه يوم يغني لعيشة الحرية والعدل:

أكر فلاك أسفل إيهض يا مدني
لكر فلاك لترهيد إيهض لتزهو
الاستقلال يخلصد الاستقلال لاح
أين بلة لبروحد و بن بلة علا

نألفقة القول أن هذه الأغاني الثورية الأوراسية، وثيقة ثمينة تغد أقوال من يدعون أن الأدب الشعبي مجرد خرافات رضعناها أو تراعات صدقناها على مر العصور، وأنه خال من أي معنى أو هدف، ولعل هذه الأغاني التي صورت لنا بحق آلام وآمال الشعب الجزائري في فترة جفت فيها أقلام الكتاب ولم يبق لهم سوى سبيل واحد وهو اعتماد المشافهة، كوسيلة لزرع الوعي والتحفيز بنقل المسؤولية التي ألقيت على عاتق هذا الشعب، وهي تحرير الجزائر، فانطلقت حناجر المغنين على اختلاف أصواتهم تردد أغاني متنوعة المضامين، كلها تسعى لتكسير حاجز الخوف وتوحيد الصفوف

وإنقاذ ما بقي من أحياء، لتؤكد الأغنية في الأخير أنها حرب المسلمين، ضد من أراد اغتصاب أرض الجزائر الطاهرة .

الطيارة بلا جنحين
تهز الموتى والحيين
هذي حرب المسلمين

وكم يثير البعد عن الوطن للمشاعر ويهيج الذكريات، خاصة إذا كان الفرد مجبرا على أمل العودة يوما إلى البلد الذي شب فيه وسط أشخاص أعزاء عليه، وأشياء حبيبة إلى نفسه، وتصبح الحسرة أكثر ليلا، كلما كان هذا الأمل أشد استحالة، أو ضاع إلى الأبد⁽¹⁹⁾ عندما يتعلق الأمر بموضوع النفي، حيث قامت السلطات الفرنسية أثناء تواجدها الاستعماري بالجزائر، إلى إصدار قرار بنفي عدة شخصيات، وحتى عائلات إلى خارج الوطن، ولحقنا إلى مناطق داخل الوطن، ولم تقم الأغنية الأوراسية هذه الشريحة التي تكثرت عذاء النفي والحرمان من الأهل والوطن من أجل القضية الوطنية، وتتادي جبال الأوراس الشامخة لتشكل لها ألم الفراق، وضراوة الحرب التي دامت سبع سنوات (ثورة التحرير) ومازال صوت للرصاص يلعلع مدويا، لأنه يؤمن بأن الجيل هو الوحيد الذي باستطاعته أن يجيب عن تساؤلات الإنسان ويبدد حيرته ويبحث الأمل فيه⁽²⁰⁾ بعودة هؤلاء الرجال المنفيين الذين يثيرون شفقة كل وطني، وليس لأحد أن يفك هذه العقدة من غير المولى -عز وجل- هؤلاء الرجال الذين ناضلوا وسكنوا الجبال من أجل الوطن، نفوا منه على أيادي المستعمر الفرنسي:

يا جبال لوراس العالي
غاضوني الرجال المنفي⁽²¹⁾ مايفك التيكاف من غير العالي

غاضوني الرجال غاضوني الرجال ومايتش
المال
غصوا في النضال
للي حرقوا الجبال

6- أنظر: طلال سالم - الشعر الشعبي والانتفاضات - مجلة التراث الشعبي ع 10 1977م، ص 273.

7- أنظر: أحمد حيدوش - المكان ودلالاته في الشعر الجزائري - مجلة الثقافة، ع 104، ص 19، 1994م، ص 124

8- عش لمرسل : أمسي محاصرا

9- غابة: مدينة سلطية بالشرق الجزائري.

10- غابة: منهكين.

11- كميننا: غيمنا لو صكرنا، وهي كلمة فرنسية camper.

12- أنظر: صيام زكريا - معالم شخصية الجزائر في شعر جزيرة العرب - مجلة الثقافة، ع 104 ص 1994م، ص 192.

13- ليشار: الدبابة.

14- أنظر: العربي دحو، مقاربات في الشعر العربي في الجزائر - دراسة - مديرية الثقافة، سطيف، ط 1، (دكا)، ص 11.

15- قرين: ويقصد به قرين بالقاسم، من الأوائل الذين استشهدوا في بالأوراس

16- أنظر: صيام زكريا - معالم شخصية الجزائر - (مرجع سابق) ص 192، ص 193.

17- أنظر: عبد الحصيد بونس - دفاع عن الفلكلور - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973م، ص 17.

18- ابن بولعيد: ويقصد به الشهيد مصطفى بن بولعيد، الحقل المنبر للثورة التحريرية ولحد قوادها.

19- أنظر: الطاهر أحمد مكي - مراثية أندلسية مجهرلة - الجمعية العلمية، أبحاث مؤتمر التراث الأندلسي ص 09.

20- أنظر: أحمد حيدوش - المكان ودلالاته (مرجع سابق) ص 120

21- غاضولي الرجال المنفيا: آثار شفقتي الرجال المنفيين

نفيت عدة شخصيات وعائلات إلى داخل الوطن

وخارجه من: منطقة القبائل وسطيف (داخل الوطن)

وكورسيكا، وكان (خارج الوطن)

وشحذ الهمم، واتخاذ قرار مصيري لا رجعة فيه وهو القتال حتى الموت أو الحرية والاستقلال، وكان لهم ذلك سنة 1962م ولا نجد أحسن من هذه الأبيات لشاعر الثورة مفدي زكريا لنختتم بها:

جزائر يا مطلع المعجزات

ياحاجة الله في الكائنات

ويا بسمه الرب في أرضه

ويا وجهه الضاحك للسمات

ويا لوحة في سجل الغلود

تتوج به الصور الحالمات

ويا قصة بث فيها الوجود

معاني السمو

بروع الحياة

وياصفحة حظ فيها البقا

بنار ونور

جهاد الأباة

ويا للبطولات تعزو الدنيا

وتلهمها القيم الخالدات

الهوامش و الإحالات

* جمعت هذه الأغاني من منطقة الوادي الأبيض (إغزر لمال) بالأوراس الغربي وقد سبقتي إلى جمع بعض منها:

- العربي دحو - الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس 1954-1962م - ج 02: المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988م.

1- أنظر: همام طه، مؤشرات في الأغنية الفولكلورية العراقية، مجلة التراث الشعبي ع 1، ص 1977، 8، ص 158.

2- خشللة: مدينة تقع في الشرق الجزائري.

3- الشاوية: تطلق هذه التسمية على سكان الأوراس نسبة إلى لهجتهم الشاوية وهي إحدى فروع اللغة الأمازيغية.

4- جبل لزرق: أو الجبل الأزرق وهو من إحدى جبال الأوراس الشلسخة.

5- إشاليا: بنيو.

سفر المعنى و انزياح الدلالات في كأس الزقوم

للشاعر المغربي إسماعيل زويريق

د. عبد القادر بن سالم

الجزائر

وهي ثنائيات متضادة، أسهمت في إضفاء شعريات جديدة على خطاب المجموعة، بحيث تصبح هذه البنية (structure) علامة دالة في تنامي الحالة النفسية للشاعر، وبالتالي تغدو (بنية التضاد) عنصرا هاما في مراعاة هذه النصوص على تجاوز البنية السطحية، إلى الأخرى العميقة، حيث تسافر المعاني إلى عمق الأشياء ويصبح المؤثر الفلسفي حاضرا في تحديد الأيقونات وقد تجلى ذلك في أول قصيدة "إن ألين ليركيني الخوف" وهي تشير إلى ثنائيتي التحدي/الخوف...

فعمد ألين هو الانصراف والتحدي، وبالتالي، فإن الذات تحاول أن تفرج من شرقة هذا الواقع الأثني، إلى آخر استقرافي عبر روح صوفية تناصبت فيها الدلالات مع المرجع الديني كما هو مبين:

- كيف أزرورماد السنين المعانف ص11
- لا عاصم هذا اليوم ص14
- فاضرب الأرض تنجس الأورام ص14
- تلتليني وأبدا غير ذي زرع ص14

إن سفر المعنى في "كأس الزقوم" هو انزياح (ecart) الدلالات إلى أخرى مشفرة، تحيلنا على إدراك المرجع الذي تنهض عليه للقصيدة، وبالتالي للتوحد، أو الاقتراب من ثقافة الشاعر، أو حقول الدلالة التي يتعاطى من

لن يكون الشعر أكثر من ذلك البوح الموهل في صمت الأزل وتراثيل العتمة... هو الشعر نبي هذا الزمن وعرفله... إنه الصوت الذي يتجاوزنا، ويفضح ما فينا من بقايا صفاء وجمال.

هو الصوت الذي يكشف عن ما فوق الحواس، وعن ما فوق الثابت والمتحول، الخفي والمتجلي... هي لثائلات من عمق صوفية الشعر وبهائه أو حي لي بها ديوان الشاعر المغربي "إسماعيل زويريق الموسوم بـ .. كأس الزقوم" الذي حوي أربع عشرة قصيدة، وبحجم متوسط قارب الثمانين صفحة، وقد طبع ط1 سنة 2005 بدار وليلي.

شعرية التضاد/سفر المعنى

تكاد هذه القصائد أن تتقاطع في بؤرة واحدة إبدائياتها تتأرجح بين أسوار الأوجاع وقلق الذات وبين الأمل الذي يهرب بالروح من براري الصمت العنيد إلى مولود الحب، حيث يزهر روض الكلام، وترتفع أصواتها حرة لسراب الحمام.

هكذا تنبني دلالات هذه المجموعة التي تتجاوز فيها مجموعة من المتضادات.

- الرغبة/الرغبة
- الخوف/الأمان
- اليأس/الأمل
- الموت/الحياة

الأدبية الأخرى وقد تجلي ذلك في "كأس الزقون" على مستويين:

أ: مستوى مضموني : وهو التعاطي مع حالات أكثرها نفسية ذاتية، يمتزج فيها الصوفي بالمجرد مع أنها تنطلق من واقع عيني

ب: مستوى جمالي فني: وهو المراهنة على اللغة كداه جمالية وتوصيلية، وجعلها تتجاوز البعد المعجمي الضيق إلى آخر سيميائي دال على ألا محدود من المعاني والدلالات. وقد تدعم الأخير بمستويات أخرى كالنص مع القرن الكريم - كما اشرنا- وكذا ارتداد فضاءات النصوص بالاعتماد على الترادف والتضاد... " هذا الموسم سنأتي الأمطار لنا مصفى ص 66

ثم يقول في قصيدة "طوق الأكم"

"استوحى النجوم التي غررت بي ذات مساء
تكتفئ التبع وسرت وراء السيل أوربي
تظلي... ص 76

. اللغة وامتداد الدلالة

إن جمالية الصورة عند إسماعيل زويريق إنما تتشكل وتتأسس فوق هذا الامتداد المتشظي والذي لا يمكن أن نقف عند جزئيات مفككة، بل الصورة عنده هي ما تشكل ضمن هذا الكل الموحد في مسافات توترية غاية في التجريد، وبالتالي تتحرر المعاني من أسرها، وتسعى لأن تتشد الأرحب متجاوزة ضيق الأفق رؤية واستشرافا.

"لمضي باحثا لتسلق كالعنكبوت جدار
الزمان" ص 45

إلى أن يقول: باحثا عنك لمضي

بين براري الصمت العنيد

ورياض الكلام لمضي

خلالها التجربة الإبداعية، والتي تتحول إلى رموز واسطة بين المتلقي والنص.

كنت أحلم الأرض باللون الحقيقي للجميل أن
أجمع بين الثريا وسهيل ص 28

إن حديثه عن الجمع بين الثريا وسهيل، هو هذه الفجوة - مسافة التوتر- وهي ما مش الصدمة التي تجعل للقارئ في مواجهة التلازيم في منطق الأشياء، بمعنى أحداث خلل في موازين الصورة الشعرية وهو ما يؤدي به (القارئ) إلى مراجعة قراءته الخطية وتحويلها إلى أخرى ثأولية، تقبل القصة على أكثر من دلالة...

ولعلها ميزة هذه النصوص عند الشاعر إسماعيل زويريق لأنها لا تستغل على الصورة النمطية المكرورة، بل على تلك التي تكشف الإرباك، وتسعى إلى بخللة الماكين من الأشياء أنتاثر في رحم الريح كالريشة المنسوجة من هبة الماء

التفت لي النجم الأكل

عندما كنت يوما

أحول تلج للمساء لي سحب من رماذ" ص

40

ولعل انزياح الدلالات، إنما جاء وفق هذه الرؤيا التي اختارها الشاعر، لو التي فرضتها القضية هذه النصوص ذات البعد التجريدي الصوفي، بحيث ندرك أن إسماعيل زويريق، وبحكم تجربته الطويلة في حقل كناية الشعر، قد اكتسب لغة جديدة، لأن الشعر، وعلى وجه التحديد لا يقل بلغة واحدة، فهو الموهل لأن يغير كل يوم وجهه، على خلاف الأجناس

غدت لا تكشف بسهولة عن بدايات القبض
علي مقاصل المعنى.

أثراً منك إذا لم تُسرح صهيلك بين الرياح
الشديدة فلا شأن لي بسود الليل ص 27

إننا لا نعني باللغة هنا، تلك الألفاظ مجردة
ومجزوءة عن باقي عناصر الجملة الشعرية،
بل نعنينا وهي مشكلة في صورة فنية متكاملة
وضمن مستويات كالإيقاع والترتف والتضاد،
والتشاكل وهلم جر... وصدى ذلك كله علي
القارئ، وما يحدثه من متعة ولذة وشعريات
جديدة.

إن هذه المجموعة، وعلي الرغم من
سيميائية العنوان الذي يحيلنا علي التناس
الديني مع شجرة الزقوم، المذكورة في القرآن،
إلا إن قصائدها لا تتماثل مطلقاً مع هذه الدلالة،
بدلاً من بنيتها العميقة، حتى وإن بدت خارجياً
بأنها تتبنى الاستسلام للأوجاع والجروح، لأن
الدلالات الخفية هي من يكشف عن غور
المعنى وشعرية المجاز في هذه النصوص التي
تستدعي فارناً مؤولاً وذاً مرجعيات مؤسسة.

صدر للشعر أربعة عشرين ديواناً
وأعمالاً أخرى لها علاقة التراث

كأس الزقوم. مح شعرية إسماعيل زويريق

ط 1 . 2005. المغرب

لا يقصيني وميض المراب ص 45

وقد تضيق اللغة بالمعاني حين نشحن إلي
حد اللامالة بانثيالات النفس الذاتية، حتى نعدو
لغة صوفية قلادة علي حمل جملة من
التراكمات الدلالية المتجاورة حيناً والمتباعدة
أحياناً أخرى، فنتشكل من هذا الزخم العلائقي
صورة جديدة لإبداع يراهن في جملة ما يراهن
عليه، علي مبدأ التجريب في مستوياته المختلفة
(لغة، صورة، خيال)

يا أيتها النار انهيري

هذا جسدي ماء

يتغلمه الألم

اصطفيني سماء تبحر فيها الغيمات ص 58

إن اللغة في "كأس الزقوم" تصبح إحدى أهم
منجزات المتخيل الذي يشغل بمعنيها علي
تخريب معادلة المتجاور، وإعادة ترتيبه من
جديد، بمعنى أن اللغة هنا هي من يهيمن علي
فضاء النص بمستوياته المتعددة.

وقد حافظت علي طابعها الجمالي علي
امتداد القصائد جميعها، لأن النصوص -كما
أشرنا- تتقاطع في خيط ينسج لحمها
(الأمل، الخوف، اليأس، التحدي...)

وهذه الثنائيات هي التي استمد منها الشاعر
زويريق معجزة الفني ولغته الواصفة ...
وهي لغة اتحدت مع المتخيل مقصدياً، حتى

ظاهرة التكرار وحركية المعنى في الخطاب الشعري

نماذج من شعر ابن مساييب

نادية طاهير

4الكلمة المكررة) بسلوك الشاعر" محمد بن مساييب" نهجا أسلوبيا خاصا في استغلاله للطاقة التكرارية - حيث يعتمد في ديوانه نوعين من التكرار

أ التكرار البسيط :

وظف التكرار البسيط توظيفا قليلا مقارنة بنظيره التكرار المركب، ويرد التكرار البسيط - في أغلبية - في موضعين متقاربين أفقيا وعموديا. إلا أن التكرار الذي يرد عموديا أكثر تواترا من التكرار الذي يرد أفقيا .

نمثل لظاهرة التكرار البسيط بقصيدة " أبو علام عبد القادر"، ونحاول إبراز دلالاته وغايته للجمالية :

1- أبوعلام عبد القادر

يا للشيخ لا تسماني

2- من كل جهة تكاثر

هم لزمان وجاني

3- عظمي مهول طائر

لقب ما هنائي

4- والعقل في بحره ذاهل

بأبي يظم باهل

5- ونبات حامد شاكر

مبسوط بين أقراني

6- ونبات بين مطارح

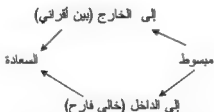
مبسوط خالي فارح

عرف القدماء التكرار في الكلام بأنه(تكرير الكلمة الواحدة باللفظ والمعنى)1، فصاحب كتاب خزانة الأدب يرى أن وظيفة التكرار في الخطاب، لا تتعدى إعادة اللفظ نفسه بالمعنى نفسه. إلا أن تكرار وحدة لغوية معينة في الخطاب الشعري ليست جامدة المعنى - حيث نكتسب هذه الوحدة اللغوية المكررة معنى مضافا إلى معناها الأول، ويحدده السياق الشعري الذي ترد فيه.

وقد لُحِد هذه الظاهرة كثير من الباحثين والنقاد المعاصرين. من بينهم: "جوليا كريستيفا" في كتابها علم النص، تقول: ("في اللغة الشعرية لا تظل الوحدة المكررة هي هي، وهو ما يجعلنا ننبئي كونها، فالتكرار الظاهر من س لا يعادل على المستوى الظاهر للنص الشعري. ففيه تتكون ظاهرة غير قابلة للملاحظة، إلا أنه معنى شعري خالص، يتمثل في أننا نقرأ في المقطع المكرر المقطع نفسه وشيئا آخر)2.

إن " التكرار" في الخطاب الشعري يجلوه الموقع والسياق. والكلمة، وإن تكررت، هي نفسها، إلا أنها لن تحمل معناها الكلي في موقع بنائي آخر. لأن (الخطاب الشعري لا يعرف التكرار الدلالي المطلق، ما دامت الوحدة المعجمية - في حالة التكرار- توجد في موقع بنائي آخر. ونكتسب نتيجة ذلك معنى جديدا. إن التكرار الكلي في نص فني مستحيل)3

بعد التكرار من أهم العناصر التي تبنى عليها الموسيقى الشعرية لقصائد " ابن مساييب " و- التكرار- في الخطاب الشعري(وسيلة من الوسائل المسرحية التي تعتمد على تأثير



نلاحظ أن اللفظتين تتوحدان في معناهما القاعدي، وهو دائما (السعادة والراحة). وبذلك لا يكون تكرار اللفظتين في قصائد الشاعر تكرارا أليا للمعاني، بل تكامل فيما بينهما. ولكن ورود ظاهرة التكرار (المبسوط) في ديوان الشاعر ضئيل جدا مقارنة بالتكرار المركب الذي وظف بأشكال مختلفة.

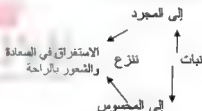
ب- التكرار المركب :

يورد التكرار المركب في ديوان "ابن مسياب" في شكل عمودي، ونادرا ما نجد تكرارا أفقيا. ويظهر هذا التكرار المركب العمودي في عنصرين هاميين للقصيدة الشعرية يتمثلان في:

1- اللازمة الإيقاعية أو "الحرية":

يطلق على اللازمة الإيقاعية في المصطلح الشعبي اسم "الحرية" وقد أشار "الجراري" إلى أهمية اللازمة وموضعها منها في قصائد الشعر الملحون، يقول: (الحرية، وهي اللازمة، بها تعرف القصيدة وتتميز عن غيرها من القصائد التي قيلت في نفس الموضوع ومكانها من القصيدة بعد جزء "الدخول" ثم تكرر في نهاية كل قسم وبها ترد المجموعة على المنتد، والمفروض أن تكون الحرية على "قياس" أبيات القصيدة، أي من نفس الوزن (6)

تعتبر هذه التكرارات للكلمات المفردة بمثابة وفقات سريعة وخفيفة، يسترجع فيها الشاعر نفسه ليواصل بقية الأبيات، كما نلاحظ اكتساب الكلمات المكررة معان مضافة وزائدة عن الأولى، كل حسب موقعها وموضعها في السياق فمثلا الكلمة الأولى "نبات" مرتبطة بالحمد والثناء والشكر. ولاشك أنه لله، أما "نبات" الثانية فإنها مرتبطة بالسعادة المحققة. الكلمة الأولى إذن تنزع إلى التجريد واللامرني، إلى فوق، والثاني تنزع إلى الملموس والمحسوس، إلى تحت. إلا أن هذه العملية مجرد زيادة في المعنى من خلال العلاقة التي أقامتها مع الكلمات والمعاني المجاورة لها. وتبقى "نبات" في معناها العام مرتبطة بالاستغراق في السعادة والهناء، ونمثل لذلك بالخطاطة التالية :



وكذلك الأمر بالنسبة لكلمة "مبسوط"

- مبسوط بين لقرائي.

- مبسوط خالي فارح.

فمبسوط الأولى تتجه إلى الخارج، ومبسوط الثانية تتجه نحو الداخل. الأولى تتم مع الأصحاب، أما الثانية فتتم مع النفس، وتكل عليها كلمة "خالي" وهي من الخطوة والاعتزال. ونمثل لذلك بالخطاطة التالية:

أجزاء القصيدة ختاماً لما مضى، وفتاحة لما سيأتي، وتوضع في الجدول الآتي كل القصائد الحاملة لازمة الإيقاعية في ديوان "ابن مميّبات" الجدول للقصائد ذات اللازمة الإيقاعية

إن اللازمة الإيقاعية من أهم العناصر المولدة للإيقاع الشعري في القصيدة الشعرية، إنها فاصل موسيقي بين المقطوعة السابقة والمقطوعة اللاحقة، وهي كذلك واقفة متناوبة على ما يبتغيه الشاعر ويؤكد عليه، فنأتي في

القصيدة	لازماتها الإيقاعية	الصفحة
ما حبيبى ماله	كحل العين مذهب الشعر	133
نار الهوى لهبت لهيب	له يا شمع المغيب سلم على سيد الملاح	142
ياقانة حسن اليلس	رائي طامع في وصالها	160
ربي قضى عليها	بعد لهذا وبعد الزهو تلمسان	41
عمد إلى ما وجدت صبرا	إني باللهو بالشو عثر عليه زيار	49
عند غنج الشعر كحل اللامع	كامل الزين والبهاء مداني	54
محنتي اقوات	من لا عنهم با حجاج واشاعهم	62
نبدأ باسم الله العظيم القادر		69
نكي ما فاد بكاي	محمد زهو مناي	76
رائي مميم هائم في نكد أحزائي	من بعد ما رقت هولولي لبنت البارح	116
طال العذاب بي	بركاي من العفاء يا أميرة و البنات	119
عبيت وألما نضم ما نفع تكمام	سلم علي محبوبي سابع الشعر	122
خاطري ودلوي حيران	سلم علي راحة الرواح كامل الزين	34
أراد كيف فعل ما لها اختيار	ما بقي فيها بلش تعاند المدن	19

الشعرية. وهي- أي اللازمة- توافق القوافي الثابتة في الوزن والروي، وتظهر أهميتها الموسيقية في إتباع نظام خاص لذلك. حيث تكرر بعد البيات التي قوافيها ثابتة في القصيدة ونوضح هذه الظاهرة بالشكل الآتي :

لهذا فإن التكرار في النص الشعري يحمل أبعاداً جمالية ودلالية تمكن للخطاب شعرية وتملحه خصائص أدبيته.

إن القصائد التي تخضع إلى لازمة إيقاعية في شعر "ابن مميّبات" هي تلك القصائد الشبيهة بالموشحات، إذ تأتي اللازمة خاتمة لمقطوعة

لترسخ هذا الألم وهذه الحسرة على المدينة التي أصبحت أطلالا دارسة، القضي مجدها. يقول:

غافلة ما انتهت لفلك كيف دُر
وبن بنى الوطناس وفاق لفنون
والمرنين وبنو زيان لجدار
عاندت فيهم من جا طالب لفنون
ما بقى فيها باش تعاند لمدن 9.

توسمى اللازمة في هذا النص إلى معاني للدمار والخراب الذي أصاب المدينة وهذه المعاني ينتجها أسلوب النفي الذي جاءت فيه كلمة "بقى" وكلمة "تعاند" أي تنافس حيث لا شيء باق فيها لتتمكن من النهوض مرة أخرى. عنها مرحلة اليأس والقفوظ وهو ما تعبر عنه هذه اللازمة.

تتميز اللوازم الإيقاعية - في قصائد ابن مسايب - بتكتيف دلالي يجسد فيها الشاعر مقصديته، حيث تحمل "معنى النواة" للقصيدة ككل، فعندما تأتي مثلا "محمد زهو مناي" لازمة إيقاعية لقصيدته "بكي ما فاد بكاي" فإن المعنى المحور لهذه القصيدة أو بالأحرى مقصيدة الشاعر فيها هو التعبير عن حبه لشخص الرسول (ص) وشدة ارتباطه به، إذ يأتي كل معاني الخطاب تعبيراً وتأكيداً وفروشا لهذا المعنى الأساسي.

لجد تكررنا من شكل آخر، شبيه باللوازم الإيقاعية. يتمثل في تكرر شطر أو جزء من الشطر بتموضع غالبا في الأشطر الأولى للأبيات.

2- لتكرار على مستوى الشطر الأول:

تعتمد كثيرا القصيدة عند "ابن مسايب" هذا الصنف من التكرار في بناتها الشعرية والإيقاعية، فهو ينتشر على مساحات واسعة في قصائد الديوان ولحسن ما تمثل به لهذه الظاهرة قصيدته "يا أهل الهوى"، ولستخرج منها الأبيات التي يتردد فيها التكرار المركب:

ب1- يا أهل الهوى روحك مسلم
روحي فداك أش دواها.

ب4- يا أهل الهوى قلب العاشق
ما يتهنى طول زمانه.

ب9- يا أهل الهوى قلب الهوى
ما ملك صبر أش يفیده.

ب14- يا أهل الهوى قلبي بهوى
زينة النصب باهية

القافية الثابتة

اللازمة

القافية المتغيرة

القافية الثابتة

اللازمة

القافية الثابتة

اللازمة

القافية المتغيرة

القافية الثابتة

اللازمة

يعطي تردد ألفاظ بعينها، وعلى مسافات زمنية منتظمة - والتي تمثلها اللازمة الإيقاعية- لونا من الإيقاع للموسيقى يتقارب مع الغناء الذي يطلب فيه تردد اللفاظ معينة في القصيدة، يدركها المسلمون على البديهة بمجرد الإكشاد 7. (والتكرار المنتظم لأصوات بأعينها يمثل قيمة استعاض ما 8)، لما يخلقه من جرس موسيقي في الخطاب الشعري. ويسهم نمائل قافية اللازمة مع القوافي الأصلية أو الثابتة في تحقيق انسجام إيقاعي في القصيدة الشعرية. يحمل التكرار الذي نتجته اللازمة الإيقاعية - في قصائد ابن مسايب - دلالة التأكيد على الشيء الراشح في ذهن الشاعر، لذلك يركز عليه، فبدرك المتلقي ما حز في نفس الشاعر أثر فيها. إن اللازمة تعبر عن المعنى الشامل للقصيدة وهو ما نلمسه على سبيل المثال في قصيدته: "أراد كيف فعل ما لها لختوار" التي نجدها مفعلة بمعاني الأسى والألم والحسرة إثر تغيير تلمسان. واللازمة الإيقاعية في هذا الخطاب الشعري جاءت

الاستماع إليها كما تحمل جملة "ياضي لبصر" دلالة الارتباط الشديد بالمخاطب الذي هو أهل الشاعر، يبرزه أسلوب النداء الذي يوحي بمعنى الإصرار على البقاء مع (المخاطب).

نجد تحت عنصر التكرار المركب صنفين من التكرار:

1- للضرورة الإيقاعية :

وتتكرر منفردة مرتبطة بوزن القصيدة والقافية الثابتة له، وبها تختم كل مقطوعة من القصيدة.

2- تكرر جزء أو شطر من البيت، بعد عدة أبيات، وهو تكرر يرتبط بأبيات أخرى في القصيدة، غير التي تحمل القافية والروي، فيصبح إيقاعها أكثر تركيزاً، إذ يربط الشاعر مجموعة من الأصوات المترددة بأصوات أخرى مختلفة عنها تزيدها تنوعاً إيقاعياً وجرساً موسيقياً.

هكذا يوظف "ابن مميّث" ظاهرة التكرار في قصائده توظيفاً شعرياً وجماليّاً وهو بذلك يجعل من ظاهرة-التكرار- خاصية من خصائص أسلوبه الفني .

الهوامش :

- (1) مصطفى السعدني، البليات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالإسكندرية ص 30
- (2) ابن حجة العمري، خزانة الأدب، شرح عصم شعيتو ط 1، دار مكتبة الهلال، بيروت 1987 لبنان ص 361
- (3) جوليا كريستيفا علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل نازم، ط 1، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء 1991، المغرب، ص 77.
- (4) محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة، الفضاء، التفاعل، ط 1 دار العلمية للكتاب، الدار البيضاء 990، المغرب، ص 90.
- (5) محمد بن مميّث الفنيون، ص 17.
- (6) عباس الجراوي، الزجل في المغرب، للقصيدة مكتبة الطلاب الرباط المغرب ص 51.
- (7) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984 مصر ص 244.
- (8) جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ط 1، ترجمة محمد فولي ومحمد العمري، ط 1 دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، 1986، المغرب ص 197.
- (9) ابن مميّث، الفنيون ص 19.
- (10) المصنف نفسه ص 158.

الصورة 10.

إن ما فتح التكرار في هذه القصيدة هو هذا التجانس الاستهلاكي، وذلك بتكرار الأصوات ذاتها في مفتاح الأبيات التي تتواتر بعد مجموعة من الأبيات في القصيدة. وهذا التكرار المنتظم للأصوات حقق لقصيدة إيقاعاً شعرياً دقيقاً، حيث ينطلق الشاعر من جملة "يا أهل الهوى" عائداً إليها، توحى كذلك الجملة المكررة "يا أهل الهوى" بمعاناة الشاعر، فهو لا بهذا له العيش، وهو فالد للصبر بسبب هذا الهوى الذي أهلكه، لهذا يخطأ الشاعر فئة خاصة وهي "أهل الهوى" لأنها الفئة القادرة على تلهم مأساته وإدراك معاناته وذلك بحكم تجربتها فيه (الهوى) وخبرتها في معاشته، وهو يطمح إلى النصح والمساعدة ليتمكن من الوصول إلى هدفه. وهذا تجسيد العلاقة التخاطبية بين الطرف المكونة لها، وهي المخاطب، والمخاطب، والمخاطب والمخاطب والمقام.

يظهر التكرار المركب مختلفاً عن التكرار المقدم أعلاه، في قصيدته "يا ضني لبصر لو تتساني" حيث يتم التوافق عن الجملة المكررة برهة من الزمان، إذ تتكرر في بيتين متقابلين ثم يواصل الشاعر بقية البيات ويمكن تسمية هذا النوع من التكرار "التكرار المزدوج" كما يتضح في الأبيات الآتية:

- ب: 1 يا ضني لبصر لو تتساني
خاطري ما ينسلك
- ب: 2 يا ضني لبصر لو تتساني
ما نسمكتني كي راني
- ب: 5 يا ضني لبصر إيك ذراعي
قم غثني قبل ضياعي
- ب: 6 يا ضني لبصر إيك أخلاكي
مالت وقلبي باقي 11.

إلا أن هذا التكرار "المزدوج" لا يظهر إلا في بداية القصيدة، ليعود إلى التكرار الذي سلكه في القصيدة السابقة "يا أهل الهوى". ولعل تكثيف جملة "يا ضني لبصر" في البيات الأولى، ثم جعلها ختاماً للنص كله يجعلها المحور الأساسي الذي ينبنى عليه الإقناع الشعري والدلالي، فتكثيف الأصوات المكررة في مواضع متقاربة تنتشط انتباه المتلقي، وتجعل للقصيدة أكثر حيوية وحركة. وتفتح - لهذا المتلقي - مجال الرغبة في مواصلة

الميتافيزيقا والترجمة

أمل بوشارب

التي تطابق الواقع وتتسمج معه، وهي تكل على أصلها الحسي.⁴

ونحن إن نظرنا في الفكر الغربي من خلال تطور أسسه الميتافيزيقية وجدناه في مرحلة ما قبل البنيوية ينزع إلى تكريس مفاهيم متعالية transcendant يقوم لئهاها بتعظيم المفاهيم التي قد تقابلها ليضع مفهوم "الأصل" المتعالي لديه في محرق تركيزه.

لقد كان ذلك تراثا ظل دائما متديبا بفكرة "لمركزية" أو ما يطلق عليه جاك دريدا "ميتافيزيقا الحضور".⁵ وقد كتب دريدا ما معناه أن إطار تاريخ الميتافيزيقا: "هو تحديد الوجود بوصفه حضورا بكل معاني هذه الكلمة. ومن الممكن أن يبين أن كل الكلمات المتصلة بالأساليب والمبادئ أو بالمركز قد ظلت تسمى باستمرار ثابت حضور - سواء أكان اسمه eidos أو arché أو telos أو energieia أو ousia (الجوهر، الوجود، المادة، الذات)، أو كان altheia أو التعالي أو الوعي أو الضمير أو الله أو الإنسان، وما إلى ذلك" (الكتابة والاختلاف).⁶ ولعل الكوجيتو الديكارتي "أنا أفكر، إذن أنا موجود" يعد أوضح مثال في الفكر الغربي لما تتضمنه من فكرة ميتافيزيقا الحضور، إذ يعتبر الأنا (تلك الذات

شكالت الفلسفة الطبيعيين الأولاء، حبس نبش، ولاسيما فلسفة أفلاطون مرجعا للفلاسفة الغربيين ليقوموا عليها افتراضهم، بوجود عالم حقيقي خارج هذا العالم ونقطة ارتكاز لهم لدى المضى فيها لاستنتاج أشكال متعددة من الوجود الذي في نظرهم: "ينقسم داخل ذاته إلى وجود حقيقي أصلي، ووجود غير حقيقي وغير أصلي. إنه ينقسم إلى "جوهر" و"مظهر"، وذلك يعني أنه غير موجود على النحو ذاته تماما، بل يتميز وفق درجات للوجود. وتقاس كل رتبة بالنسبة إلى المسافة التي تفصلها عن الموجود الأعلى الذي يدعونه عادة بـ "المطلق" [...].¹ وعليه فقد قامت الميتافيزيقا بافتراض جنسين من الوجود، أولهما جنس أسمى يسمونه "المثال" وهو يتميز بالثبات، وثانيهما جنس باطل متغير تشويه للكثرة ويطرأ عليه العدم.²

وقد سادت الميتافيزيقا محاولة رفض العالم الزائل وعدم الثقة به بوصفه عالما فاسدا وغير ذي شأن، واعتبار "عالم الحقائق" المثال، عالما قيميا مطلقا.³ وكان أن نتج عن هذه الثنائية تراتبية هرمية للقيم: "القيم العليا هي التي تنفي الحقيقة المادية، وبالتالي فهي التي تكشف عن أصلها المتعالي [...]. والقيم السفلى هي تلك

Le problème de la vérité dans la...⁴ - J. Granier
Les éditions du "philosophie de Nietzsche" (Paris
1966) p.56. seuil

جون ستروك، البنيوية وما بعدها من لبني شتر اوس السورديا،
ترجمة د محمد عصفور (الكويت: عالم المعرفة، 1996)، ص 207

4. جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد وتقديم محمد
علاء ميناير (دار البيضاء: دار توبقال للن، دون تاريخ) فلا من
المصدر نفسه، ص 215 - 216

باب المقالات

1. فلك أوفين، فلسفة نيتشه، ترجمة إلياس بدوي (دمشق:
مشقورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1974)، ص 169 - 170

trad. Henri Albert, *Aurore*² - F. Nietzsche
(France : Hachette 1987)

ألفر لوجي، سلسلة الوجود الكوري، ترجمة ملحد فخري، دار
الكتاب العربي، 1964، ص 75.

ذلك أنه وإن عدنا إلى تعريف الميتافيزيقا المتضمن فكرة تقسيم جسيمين من الوجود يسمو واحد منهما على الآخر⁶ وجدنا البنوية أوضح تجل لها في الفكر الغربي لحد الآن.

وإذا ما عرفنا بأن نظرية الترجمة قد ظهرت وترعرعت في إطار الفكر الغربي المركزي والذي قام بصياغة أسسها مفكرون غربيون في النصف الأول من القرن العشرين، لا مستغرب عدم شذوذ نظرية الترجمة عن منطق ميتافيزيقا الحضور هذا، وخصوصاً أنها بدأت مع مترجمي الإنجيل⁷، وعلى اعتبار أنها نتاج فكر يعد تمجيد الأصل فيه تقليداً راسخاً، أتى أول كتاب عني بالدراسات الترجمانية باللغة الانجليزية، كتمثيل واضح لهذه النظرة حيث نجد في *Essay on the Principles of Translation* — A.F. Tytler وهو كتاب نشر أول مرة عام 1791 "القواعد" الثلاثة التي ينبغي اتباعها من أجل القيام بترجمة ناجحة:

1- على الترجمة ألا تخطئ

فكرة من أفكار العمل الأصلي.

2- ينبغي لأسلوب وطريقة

الكتابة أن يكون مماثلاً لطابع الأصل.

3- ينبغي للترجمة أن تكون

بسلاسة الأصل⁸.

نلاحظ بوضوح في هذه "القواعد" التي وضعت لتكون معايير لتقييم الترجمة التمثيل بوجود الأصل، وهو الذي تشير إليه ثلاث مرات مقابل الإشارة إلى "الترجمة بشكل صريح مرتين فقط، وهي التي طلب منها في هذه القواعد أن تسعى إلى محاكاة الأصل وقد تشير إليها Translation بـ T) بالحرف

(المتعالية) خارج مجال الشك لأنها حاضرة لنفسها في فعل التفكير¹.

غير أن مفهوم المركزية التابع من التراث الميتافيزيقي التقليدي هذا قد تزعزع أمام قدوم بنوية فرديناند دوسوسير في اللسانيات، والتي تحولت فيما بعد إلى منهج اعتبر ثورة في الفكر الغربي لاستخدامه نظام الثنائيات binary system أو فنلقل إحياء للطرف المقصى أو المغيّب داخل نظم الفكر المركزية التقليدية وتسلط الضوء عليها أيضاً، إذ أن المتتبع لأعمال البنويين المختلفة يلاحظ ثنائية خفية حيناً وجليّة حيناً آخر في أعمالهم²، لذلك فقد وجد دريدا في البنوية نقداً قوياً لميتافيزيقا الحضور³. لتطل علينا البنوية في أول حضور لها عند فرديناند دوسوسير بثنائية الكلام/اللسان، وتتوالى بعدها ثنائيات أخرى مع غيره من المفكرين

الحضور/الغياب، تلاءم/الفراغ،

الحياة/الموت... وغيرها من الثنائيات التي يتم فيها دائماً تغليب أحد طرفي كل ثنائية على الآخر⁴. ويساجل دريدا في كتابه *de la Grammatologie* أنه وفي جميع هذه الحالات يكون تغليب الطرف الأول على الثاني أمراً قد جعلنا عليه على اعتبار أنه هو الأصل والأسمى بينما ينظر إلى الطرف الثاني من الثنائية على أنه ثانوي ومشتق من الأصل بل وحتى طفيلي لكونه غير مستقل بذاته. ولذلك فقد رأى دريدا في البنوية، في ذات الوقت، تأكيداً لا مفر منه لهذه المركزية واتصالاً لا خلاص منه بها⁵.

1- جون ستروك، مرجع سبق ذكره، ص 216

2- صر ميهيل، *البنوية في الفكر اللساني المعاصر* (الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، دون تاريخ) ص 19.

3- جون ستروك، مرجع سبق ذكره، ص 220

4- محمد شوقي الزين، *ثنائيات وتفكيكات* (ط 1) المركز الثقافي العربي، 2001، ص 189

5- جون ستروك، مرجع سبق ذكره، ص 220

6- جمال مروج، *نيتشه* (بيروت: إفريقيا الشرق، 2003)، ص 50.

7- روجر ت. بيل، *الترجمة وصلاحياتها (النظرية والتطبيق)*، ترجمة: محي الدين حمودي (قرطاج: مكتبة العبيكان، 2001)، ص 47

8- A. F. Tytler - *Essays on the Principles of*

Translation (London : Dent 1907)، p. 9.

لترجمة الأسمى "...هو إغناطينا عن قراءة النص الأصلي". وفي هذا التعريف نجد لأميرال يعتبر ضمينا أن النص "الأصلي" يغنيا عن قراءة غيره من النصوص، وهو بالتالي ينكر عمليا فكرة التقاص.

هنا نجد أنفسنا أمام نظريات عن الترجمة بقيت الميتافيزيقا فيها على مدى قرون هي المعين الذي تتهل منه، ثم فيها التركيز على الأصل المتعالي، ولاحقا التركيز على الفصل بين "الأصل" والترجمة. إلا أن دخول الفكر الإنساني في مرحلة ما بعد البنيوية، وتأثر نظريات الترجمة الحديثة بها، بدأ يزول عن منظورنا لعملية الترجمة هذه المفاهيم المتعالية شيئا فشيئا، وبدأت أسطورة الأصل ونقائه توضع موضع شك مع نظريات حديثة لا تؤمن بتعالي الترجمة عن الأصل بقدر ما تؤمن بتكاملهما، ولصالة كل منهما.

الكبير، وكأنه يفترض وجود ترجمة واحدة وحيدة لهذا الأصل الأحَد).
إلا أنه ومع ظهور البنيوية في الخمسينات والستينات من القرن الماضي، اقتحمت نظريات الترجمة، بعد أن تم تصنيفها كعلم، فكرة الثنائية، وأصبحت ثنائية النص الأصلي/النص المترجم، الثنائية الكلاسيكية التي لا تسقط من أي كتاب في الترجمة منذ ذلك الحين، وغدت: "الترجمة هي التعبير بلغة أخرى (أو اللغة الهدف) عما عُبِّر عنه بأخرى، لغة المصدر، مع الاحتفاظ بالتكافؤات الدالية والأسلوبية" (دوبوا، 1973، مستشهد به عند روجر ت. بيل)¹ ونلاحظ من خلال هذا التعريف المقابلة الواضحة بين الترجمة والأصل والتي يظهر فيها بشكل جلي أيضا الحط الضمني من مكانة النص الهدف (أي الترجمة) والذي تمت الإشارة إليه بأنه اللغة الأخرى لولا، ثم وضع تفسير لذلك بين قوسين، وكأن لغة الترجمة ليست ذات هوية واضحة، بل حتى أن التعريف كله لا يتحقق إلا إذا وصلنا إلى اللغة الأصل، وهو مجددا المفهوم الأوضح والأبرز في هذه المعادلة. وفي مكان آخر تجد جان رونييه لأميرال يضع تعريفا للترجمة يعتبر فيه هدف

روجر ت. بيل: الترجمة وعمليتها (النظرية والتطبيق)،
محيي الدين حميدي (الرياض: مكتبة العبيكان، 2001)، ص 46.

التناسق و بطولة اللغة في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي

زهرة عبيدي

مركزية هذه العناصر الثلاثة في كل من ذاكرة الجسد ورصيف الأزهار لم يعد وجوب لملك حداد. وهذه العناصر من المعطيات تم إفرازها من خلال التقاطعات والتفصلات النصية بين الأدبيين ويتجلى ذلك انطلاقاً من الجملة البدئية والختامية في الرويتين معاً، فيالنسبة لملك حداد نجد الملفوظ « القطار » عكس لغة الذاكرة أما « مارسيليا » فهي مكان مثل مقر المنفى والبديل اللغوي (الفرنسية) التي جعلته يكي لغته العربية في المنفى والدليل النصي قوله القطار أطلع من مارسيليا في الجملة البدئية، أما الجملة الختامية قوله يا إلهي يجب أن أنزل إلى الدرك الأسفل من الجحيم، أرجوك يا إلهي أن تلني بالخصوص هذا الرجاء أتوسل إليك أن تخلص العرب عني...وهنا نلتصم مركزية الخطيئة والندم وبالتالي الخيانة.

وتمثلت الجملة البدئية في رواية ذاكرة الجسد في قولها ما زلت أنكر قولك ذات يوم الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث لما الجملة الختامية فتمثلت في قولها ولكني أصبحت وأجمع مسودات هذا الكتاب المبعثرة في حقبة رؤوس ألقام...ورؤوس لحام، ويتجلى التقاطع بينها وبين الكاتب ملك حداد في عبارتي (ما زلت أنكر) و(مسودات هذا الكتاب) أما في قولها ما زلت أنكر نجد بيننا لمفهوم الذاكرة التي تم الحفاظ عليها باستعمال الفعل الدال على الاستمرار في الزمن. أما عبارة مسودات هذا الكتاب للتلصص مجال للخطيئة والمد والجزر والأخذ والرد في المسودة التي تضم احتمالات الخطأ والصواب وهذا ما يفتح أفق التأويل لمفهوم الخيانة.

كما تجلّي التفصيل بينهما من خلال عقد القران النصوصي. ونجد الكاتبة تقول: « وبين قطار الموت »

إذا اعتبرنا الكتابة لعبة فهذا ما يسمح لشفرات النص بالحركة والدينامية، ونجد هذا المعنى عند غريماش في كتابه المشترك عن السيميوطيقا حيث يفتح النص على أفاق الفكر بوجود القواسم المشتركة مع غيره من النصوص. فكيف يسهم عنصر التناسق في هذه الحركة ؟

ن الباحث الروسي باختين¹ أول من استعمل مفهوم التناسق فإثار اهتمام الباحثين في الغرب بحوية الإجراءات المقارنة التي تتضمنه أي أن النص يتأسس من خلال التراكمات الجمالية والاجتماعية وهذا يدخل في إطار ما يسمى بالشاعرية التكوينية. فما مدى تقاعل هذا المفهوم مع رواية أحلام مستغانمي ؟

إن بؤرة التقاطع تجلت بشكل صريح ثارة وضمني ثارة لغوي من خلال المثلث الآتي:



لذلك ارتأينا دراسة ظاهرة التناسق وفقاً للبنية العميقة لهذا المثلث من خلال تحديد

¹ د صلاح فضل ، شفرات النص، دراسة سيميولوجية سيميولوجية في شجرة النص و التصيد، القاهرة، دار الفكر، 1990، ص116.

والميلاني على السواء. والدليل النصي يتجلى في قولها: المرأة التي أغرتني بكل التفاح (الدين).

ولقد اكتسبت الرواية بعدا تحليليا لنفسية الإنسان ببساطته وقدرته على صنع الذات وبالتالي صنع الوطن ومن ثم قلب موازين القوى في العالم بأسره من خلال عقد القران بين خالد في رواية أحلام والإنسان الوابتي إذ أن خالد يدرك أنه لا يمكن للإنسان بالذات وفارغ وغارق في مشكلات يومية نافقة ذي عقلية مختلفة عن العالم بعشرات المئين لـ يبني وطنه. والعلامة النصية على السبق التصويصي للمدلول تتمظهر في قولها لد بدأت كل الثورات الصناعية في لعلم من الإنسان نفسه، ولذا أصبح الوابتي يابانا وأصبحت أوروبا على ما هي عليه اليوم. وهذا ما جعل البعض يستبعد كونها رواية لاقتربها من عنصرَي التقرير والتوثيق التاريخي حيث صرح بهذا الذائفة فريدة النقاش².

هذا عن /ضلال الذاكرة في الرواية وهي بورها تمكنا من استتقاق القلب الثاني (الجسد) إذ لجأ لهذه الرواية تقاطعا مع روايات المستنقعات الضوئية لاسماعيل: فهذه إسماعيل، وكلا العاملين الإبداعين يقدمان المرأة في صورة قائمة سلبية حيث جسدت المرأة بصورتها الحسية الزوجة الخاطئة والضحية، كما أن المرأة في رواية أحلام ليست دائما هي المرأة الأنثى وإنما تتحول أحيانا إلى رموز أخرى، الرجل، الحياة، الحرية ومنه الخيانة والضعف والسفيرة بحسب إيقاع العالم الداخلي لخالد وعلاقاته مع المتغيرات حوله. وذاكرة الجسد تعكس صورة المرأة باعتبارها رمز للخيانة كما هو الحال للمرأة

تدبيها إلى قطار خالد في رواية ملك حداد من خلال الجملة البدئية وهذا القطار هو رمز للتاريخ الممتد امتداد السكة الحديدية في درب صعب مخادع، والطريق هنا رمز للموت، موت البطل خالد والذي يمثل بدوره الرمز الإيقوني للبطل الحقيقي مالك الرفض للخيانة إلا أن التاريخ مازال متواصلًا لتأتي أحلام مستغانمي لتوقف مالك كما صرحت في الإهداء في مقدمة الرواية، وفلا جعلت من المسألة محط دراسة واستنتاج وهذا التوصل التاريخي يتمظهر في العبارة المذكورة سالفا (مازلت أذكر ثم إن العمل الموجود أمامنا أثر، والأثر هو امتداد لمفهوم العلاقة إذ أن العلاقات النصوسية تتفاعل لدخل النص بتحريك من القارئ لطاقتها المخبوءة لهذا أثبتت إشارات الذاكرة على أنها حالة تحول نصوسي إنساني¹ لأن الكتابة في الأصل هي إعادة تشكيل أثر قرأني سبق، ومنه فإن ذاكرة الجسد تمثل نتاج لملايين النصوص المحترنة في الذاكرة الإنسانية خاصة في شقها اللا واعي، فالذاكرة مثلا كنص إيداعي تمثل عسارة ناتجة عن نصوص أخرى، فإنها أيضا تعمل مقدمة لنصوص سنائي وهذا ما يجعل مبدأ تدخل النصوص منعطفا تمر به مختلف أنواع الخطاب، وما صورة التعامل مع النص إلا مثال على التعامل مع كل مواقف الحياة والحضارة. وهذا المعنى (الذاكرة) لدليل على الخلفية التاريخية السياسية لا يكاد يخلو عمل إيداعي منه، كالأثر للكاتبة طاهر وطار ورواية زهور في الأزمنة المتوحشة للكاتبة جيلا لي خلاص وغيرهما..... وعلى هذا الأسس كله يمكننا القول إن رواية ذاكرة الجسد جاءت كأنها وثيقة تشمل الركام المعرفي والديني

¹ عبد الله الداني، تشرح النص، دار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1996، ص 80.

² مجلة العربي، العدد 457، ديسمبر 1996، الكويت، ص 111.

حيث كان يرفض التاريخ الرسمي ويقول عنه: «أنا أمتت التاريخ لأن التاريخ يعقد كل شيء، فالمسألة تحول كطرفة لعوب أن تجره من أفقه ولكن التاريخ ليس من صنع البشر وهو لا يحتاج إلى من يريه وجهته»³. وهذا المعنى يصب في المصعب نفسه مع قول أحلام في روايتها: «سي الطاهر أحد رجال التاريخ المجهولين وأحد ضحاياه». ⁴ ويتمظهر التقاطع بينهما في كلمتي (مجهولين) و(لا يحتاج إلى من يريه وجهته). إذ نجد فيهما ضللا للفضوض والضبابية والتردد، بالتالي الخيانة والنفى. والذلول النصي يتجلى في العبارة المنفية لم يعد يجيب.

كما نجد مركزية معنى الشقاء في الروايتين معا، مما يوضح إحصهار المعنى عند كلا الأديبين، فراح الكاتب مالك حداد يعبر عن رفضه للتاريخ باعتباره رمز لشقاء شعبه، ولجوده يخصص هذا المعنى حين كتب عن صديق له:

مات صديقي على غشاء القيثارة.

و غناء القمح.

فولها من مئة!

كان في ريعان شبابه.

كان جزائريا.

لقد كتب لي تاريخي.

كان غفوة احسن من غناء القمح ⁵.

إن للكاتبة أحلام في المقابل ترى تاريخ الوطن كله ملخصا في كلمة واحدة، امتنكت معه أمادا طويلة ألا وهي لشقاء لهذا الشعب، حيث تتجسد حدود وزوايا المثلث المحرم

التي قتلت في فيلم زوريا¹، إذ ظهر التقاطع بالتداخل الزمني وإذا تجننا نتحدث عن سيولة الحكم في تناولنا للزمن بأبعاده المختلفة في الرواية من خلال تدخل الأزمنة الثلاثة، الماضي والحاضر والمستقبل. ونجد أنفسنا تقع في مركز اللا الشعور للكاتبة من خلال عنصر التضمين لعدد من الكتاب بحيث يكاد هذا التقاطع القرآني يكون عضوا من السياق في الرواية كلها، إن كل من كاتب² ياسين ومالك حداد والشيخ بن باديس حاضرون بنصوصهم وبأشخاصهم في تذكريات الثورة في الجزء التسجيلي الاعترافي في الرواية وهذا ما يحيلنا إلى القاسم المشترك. ورصيف الأضهار فيما يخص المرجعية التاريخية والمسببية ف نجد أنفسنا أمام نقاد نظريات التلقي بالنسبة لقضية التراث حيث دعا «يونس» إلى ضرورة التمييز بين الاستسلام السلبي له والتكيف الواعي معه في قلب العلاقة بين الثقافة والتاريخ. وبالتالي تجلي مفاهيم مختلفة كالمسامة والاقتصاد والاجتماع وهذا الركام المعرفي الموسوعي لم يفلت من الذاكرة لدى المؤلفين باعتبار الإبداع مرآة عاكسة لكل جوانب الحياة الفكرية

والمادية بوجه عام. وهذا ما أعطى لمفهوم التناص بعدا ديناميا قرآنيا تأويليا. ويمكننا هنا طرح فكرة جوهرية توضح مدى خضوع الفن للتاريخ وخضوع التاريخ للفن، وهذا التساؤل يجيب عنه عنصر الشعرية في القصص، فسالك حداد كان يكتب رواياته ولشعاره والتاريخ أمام ناظره، ولكنه كان له مفهومه الخاص للتاريخ.

-2-

³ د. أبو العود دودو، في ذكرى مالك حداد، ص 5، الجزائر، 1996

⁴ أحلام مستغنى، ذكرى الجسد، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 2004، ص 380.

⁵ في ذكرى مالك، ص 3.

¹ لحد زرع، الإنتاج الروائي، إنتاج المرأة، الجنس، الوجود، ذكر المسائل الطباعة والنشر، ص 63.

² مجلة العربي، ص 113.

دلم، فيه انقلبت موازين العهود والمواثيق التاريخية مع العدو الأجنبي، فيقول :

- شاهدت عيون رفاقي تبثلها الدموع.
- رفاقي نلجسي لتعلم الوطني.
- الكبير.
- علم الجزائر.²

-3-

ولم يكن شهر جويلية عنده شهر الفرح، فرحة الحصاد، وإنما كانت عملية احتلال وإزلال لقوة أجنبية عام 1830، كانت حرارة الإحساس بهذا التاريخ تدفعه إلى أن يخاطب الشعب في لحظة استسلامه للعدو والراحة والحلم قائلا:

- إنك لا تدع التاريخ يدفعك ويسيرك.
- في حين إن وضع الوطن يدعوك.
- إلى أن تكون أنت المسير للتاريخ.
- وهو حق لك.

- ليس لأحد أن ينزعك فيه.³

وهذا التخوف من فترة ما بعد المفاوضات ومرور قسار التاريخ في الاتجاه المعاكس قد أشارت إليه الكاتبة في روايتها المدروسة «...والتقى بعد 37 سنة مع جدران سجن كنت يوما أراها من الداخل، ولكن هل يصبح المسجن شيئا آخر لمجرد أننا ننظر إليه من الخارج، وهل يمكن للمعنى أن تلغي الذاكرة اليوم». ⁴ إذ نجد أنها أيضا استوفت الشرح لهذا التغيير عبر التواصل لذاكرة التاريخ حين أبرزت مفهوم الحرية السياسي من خلال

والعلامة النصية في ذكره الجسد تبدو من خلال ربط الدين بالسياسة و الجنس. حيث تقول: «يا شجرة توت تلبس الحداد ورثا كل موسم» - ص 17 «الوطن كله للصلاة...» ص 16. «و يحضرني كلام -قله زياد مرة في زمن بعيد...». قال: «لنا لكن احتراما كبيرا لأنم لأنه يوم قرر أن ينوق التفاحة لم يكتف بقضمها...ربما كان يدري أنه ليس هناك من أنصاف خطايا ولا أنصاف ملذات تقاديا للحسابات الخاطئة» ص 305، هذه المقطوعات من المتن تبرز التقاطع الثلاثي الوراثي كما صرحت أحلام من خلال الجمع بين لغة السرقة ولغة الوطن ولغة الحب. وإذا رجعنا إلى رواية رصيف الأزهار لملك حداد فإن العلامات النصية الدالة على هذا التقاطع تكون عن طريق التردد والانقلاب المفاجئ، والذي يتجلى في مفهوم الردة وعلاقته بالبعد السياسي الدال على انقلاب مجرى التاريخ في قوله: «لم يكن يليق بك أن تعطي ما فطنت لوطني الذي لم يعد وطنك الآن». وقوله: «لا يزال خالد مستندا إلى المقبض النحاسي... لم يكن يليق بك أن تعطي ما فعلت لي أنا ولك ولأولادي» ص 155.

فجد هذين القولين يومئذ إلى لغة الانقلاب والفاق السياسي من خلال قول الكاتبة أحلام فقد يكون ذلك لأنني بعثت لرعية تحترف الردة.⁵

لم يكتف شاعرنا مالك بوضع التاريخ قبائله في لحظات الإبداع، وإنما كان يربط ولادته به، فكان يجيب عن تاريخ ميلاده باعتباره يمثل يوم الثامن ماي، وهذا الشهر في نظره أخذ طابعا حربيا بدوره فهو فصل ربيعي

² في ذكرى ملك، ص 6.

³ المصدر السابق، ص 66.

⁴ جيلك الخداسي، الحركة واللغة، دار البيضاء، للمركز الثقافي العربي، 1996، ص 191.

⁵ ذكره الجسد، ص 455.

وهذا تجلى في روايته «الانطباع الأخير» التي كان من المفروض أن تصدر تحت عنوان فيضان الوادي، وهذا الوادي الفاض بمثابة رمز إلى الشعب الجزائري الذي ثارت ثائرتة.

-4-

ومن خلال اطلاعا وتحصنا لرواية ذاكرة الجسد، نجد احتواء وتقاطعا مع الفكر القباني خاصة في قصيبته «على أضرحة المجانيب».

- أنظر كالمشود في خارطة العروبة.

- وفي كل شبر أعلنت خلافة.

- وحاكم بأمره وخيمة منصوبة.

- تضجكتي الأعلام والأختام والممالك التركية.

- وسلطانات القش والكرتون والشرائع المعجبية.

وهذا الاحتواء أو الإقراغ للزخم المعرفي عند أحلام يظهر حين يحاول خالد نفسه في

وظيفته البيروقراطية كمسؤول للنشر وهو

يتقاض مع نفسه ومع الأهداف العليا التي كافح

من أجلها. ونجد خالدًا يعلق على الشعب: «كنت

أشعر أنني مسؤول عن تدهور صحته الفكرية

وأنا لقيته الأكثيب....» وفي هذه الظروف

يتعرف خالد على "زياد" البطل الآخر في حياة

"أحلام". وهنا مرتبط الفرس بين الرواية أحلام

والشاعر الحساس نزار قباني.

ولقد أشارت الناقدة فريدة نقاش إلى شيوخ

عنصر التزل والإستطار غير الضروري في

تركيب ونسيج النص مع تأثر واضح بلغة نزار

قباني: «وليلي بحكي وعائشة أبو النور التي جعلتها

تقع أحيانا في أسر بلاغة تقليدية وخطابية.

إلا أن اللغة قد جاءت في الواقع على

بساطتها تحمل أعقد معاني النقد الذاتي لأمتنا

وتركيبتها. آثارا دفينة لحراق الوطن، و تجلى

ذلك في كثرة الأسماء إذا ماقيست بالأفعال،

أسماء الأعلام كالبلدان .

تحرر البنت(حياة) من الأب المزور وتخلصت من الوصية الكاذبة، فعلت ذلك لأنها حولت الرجل إلى كائن ورقي وجعلته مادة قابلة للانكسار والتفكيك والتشريح، بدءا ببنائها ليده وانتهاء ببنائها لقلعه وللغة ففكت بذلك الارتباط العضوي القديم ما بين الفحولة واللغة، مما جعل اللغة عالما حرا تم تحريره من المستعمر. وتم إعلان استقلال الخطاب اللغوي مثلما استقلت الجزائر من مستعمرها، ويشمل اللغة أن تكون فاعلة في اللغة، وأن تكون ذاتا نصوصية تؤلف وتضع وتكتب وتبادل الجمل لغة بلغة. وانكسارية بإنكسارية¹.

وإن خيمت فكرة التشاؤم والحزن عند مالك في رواية رصيف الأزهار، فهذا ما انعكس من رواية لبنته أحلام البطلة في روايتها ذاكرة الجسد، حيث اعتبرت الزمن بمثابة فخ نصب للجزائريين، ولا أمل في الانفراج واستمرت التشاؤمية التي تبعث الفسك والخيانة في جوهر الوطن ولإبطاله. «... التاريخ لا يكتب على مسورة، بيدك تمسك طباشير وأخرى تمسك ممحاة...» ص- 329-

لكن ليس معنى هذا أن هذه الروح التشاؤمية مفروسة في كل روايات «مالك» وخير دليل ما أثبتته المؤلف «خيرن بلوم» حين راح يؤكد على الصداقة المتينة، بين مالك حداد وكاتب ياسين مما خول له المقارنة بين الألبين، ثم قرر أن مالك حداد يختلف عن كاتب ياسين في أنه أكثر تفاؤلا وثقة بالمستقبل ويستدل على ذلك بقول مالك حداد :

- إن السماء صامتة.

- ومع ذلك فإن طائر للقلق الأخير.

- يؤكد لنا الحد سيكون جميلا.

- وعلنا أن نصدق طائر للقلق.²

² مجلة العربي، ص 111.

³ المصدر نفسه، ص 111.

¹ مقال خيرن بلوم و مالك حداد ، 2 أفريل 2007/06/1996 .

النضال يعني الخروج من الفجوة، ومنه انكثابة الرجل تعني تفكيك فجواته².

وتجد أحلام مستغانمي تمت بيدها إلى معاني توال السعداوي³ عند اعتبار العمل الإبداعي عند المرأة ضرورة نفسية وثقافية في الآن نفسه. ولذا فإنها ترتبط بالقلق، وتتشابك الكتابة مع مفهوم الحرية أي خروج المرأة من مقصورة الحكي وحصانة الليل الساكن إلى نهار اللغة الساطع. ولقد أرجع 'ولوماي'⁴ هذا القلق إلى معضلة التكيف أو ما يعرف 'بالعصاب'. «إن التكيف هو العصاب ذاته... إن القلق هو حالة الإنسان عندما يصارع تلك القوى التي تحاول تحطيم وجوده». وفي ذلك إشارة إلى الكتابة توال السعداوي⁵ حين راحت تلح على أن المرأة هي الأصل أصل الجسد، جسد التاريخ كما هو الحال عند أحلام في روايتها المدروسة. والعلامة - النصية «نراعي الانصاعة... بهذا غنيا» ص 84.

كما أنشأت الرواية أحلام مستغانمي إلى هذه الفكرة، من خلال الاستبيان الذي عرض عليها لمعرفة مواقفها من لغة المرأة فراحت تستدل برأيها⁶ قائلة: «أنا محاطة بالرجال، أنا لا أذكر أن هناك امرأة كاتبة دون أن يشجعها رجل... غالبا ما يكون والدها وأحيانا أخوها». ولقد المؤلفة أحلام تقول أيضا: «أنا درست هذا الموضوع بعمق أكثر في أطروحتي لأنني لاحظت أن معظم الكاتبات

وأبطال التاريخ والمعارك التاريخية». كان زياد يشبه المدن التي مر بها، فيه شيء من غرة ومن عمان ومن بيروت كان يشبه السياب، الحلاج - ص 224 - بالإضافة إلى هذا كله نجد العامة حوالي 25 % تقريبا نحو: «إيه قسنطينة لكل زمان صالحة» ص 425 - وهذا تتقاطع مرة أخرى مع لغة نزار في قوله «يحصون الشاي، الطبخين، حبوب النوم¹». هذا اللقاح والتزاوج بين الذاكرة باعتباره إسقاطا للمرجعية التاريخية، والجسد باعتباره الجسم الجديد وهو اللغز الذي يمثل القاسم المشترك بين 'أحلام مستغانمي' ومالك حداد. والعلامات النصية عند مالك «الفرح حين يرسم على محياها...» ص 119.

-5-

ويظهر هذا التميز الأنثوي للتاريخ عند مالك أيضا عند الحديث عن غضب وريدة «..... حين تغضب فيحمر خداهما مثل الوردة الصغيرة التي ينيل جمالها عبر الأيام والليالي والمئين» ص 82

وما نلاحظه في الرواية المدروسة -ذاكرة الجسد- عنصر الموازنة مع المرأة الأنثى باعتبارها مصدر خوف وضعف ونقص، يمكن تخفيف عيوبه بذكر الجسد الناقص - (بتر ذراع خاد)- وهذا ما يضمن عنصر التوازن الطبيعي.

ومنه يمكننا القول حسب الرواية طبعاً - إن أحداث النقص في جسد الرجل قد ذكر ليتساوى الجسدان الذكر والمؤنث وهنا تكون المواجهة عادلة، وهذا يحينا إلى تعريف 'فرويد' للمرأة بأنها رجل ناقص وخاصة إذا ما تصدت المرأة لمساؤل اللغة وتوجهت إلى تحويل 'الرجل إلى نص مكتوب، وإلى كائن من ورق، فإذا رجعنا إلى تصميم الرواية، فإن خروج خالد من

² عبد الله القاضي، المرأة والقلق، ص 186.

³ المصدر نفسه، ص 186.

⁴ المصدر نفسه، ص 136.

⁵ مجلة أروقة، العدد 8، 1992، ص 22.

¹ تطور شكل الشعر عند نزار قباني، إعداد الطيب أحمد موسى، ج 1، ص 170.

(الرجل) يبقى في إطار التوازن باعتبار المرأة رجل ناقص .

فالموت دلالة انقراض وتحول بين البطل ومدينته- «بقري هذا الكتاب... واحرق ما في خزانتك من كتب لأصناف الكتاب وأصناف الرجال وأصناف العشاق»³.

كما تجسد عنصر الاستقالة-الرجل والمرأة - باعتبارها قضية قبل أن تكون أنثى، وهنا تركز التقاطع مجددا بين أحلام والشاعر الغد نزار قباني في قصيدة له والمعنونة "الاستقالة"⁴، نشرها في مجلة الأسبوع العربي اللبنانية. -حاولت بعد ثلاثين عاما من العشق.... أن استقلا .

- وأعلنت في صفحات الجرائد.

-أنني اعتزلت قراءة ما في عيون النساء....

- وما في رؤوس النساء....

- وأغلقت بابي عصاني أمام قليلا.

ومن خلال هذا كله يتجلى عنصر التلون العقلي والحوار الفكري في وصف التشكيلات إذ أن القصيدة مجرد انفصال يتلشى في كلمات حادة أو مقعقة، أي هناك قضايا مصيرية للإنسان العربي وروية جديدة لمسيرة الزمن والعصر. فلا بد من فتح الحجاب أمام الجميع .

إلى أي مدى يمكننا ربط مفهوم الاستقالة للنزارية بالبعد السياسي الذي يحيلنا إلى بطولة الأنثى من خلال انفجار طاقة التأليف ؟ إن دراسة المرأة كقضية قبل أن تكون أنثى يظهر في الواقع البيوغرافي الذاتي للروائية أحلام مستغنامي، إذ أرادت هذه الأخيرة أن تبرز معلما جديدا في الحركة الإبداعية، فيزجج الشرف إلى ما يعرف ببطولة اللغة، فلم تكن البطولة لخالد ولا لحياة. بل كانت للغة الأنثى تمثل المرأة للزئبقية داخل الرواية.

مثلا "أسيا جبار كان خلفها زوجها وأحيانا أخوها... فالرجل الجزائري عادة يستحي من زوجته"، "فالمراة تكتب للرجل ولو كتبت امرأة لكتبت لنفسها".

-6-

رغم أن الظلام الدامس والخيانة خيما على الروائيين، إلا أننا نلمس ظللا تقاولية إذ نجد الكاتب مالك حداد قد أوضح تقاولا من قبل خالد انطلاقا من نزعة الدينية الميثوقة حين راح يقول: «حينما تفتح برامع أعصاب الأشجار يعاود التقاؤل نفس خالد، لأن الشفاء لا بد له من نهاية ولأن الله موجود في كل مكان»¹. حيث أعرب مالك حداد عن هذا التقاؤل حتى بعد الموت وتجلى ذلك في الجملة الختامية - معربا عن أمه في اللقاء- البطل ومدينته. والعلامة القصية تطفو إلى السطح خصوصا من خلال تواترها للدلالة على التأكيد في الخبر". رمى خالد بن طويان نفسه إلى السكة ... لقد التحق بملكوكت النساء ليتفاهم...حول بعض الشؤون².

إلا أن أحلام اعتبرت دواء الخيانة أمرا معلقا نسبيا وهذا بالنظر إلى العوامل السوسيو تاريخية حتى وإن كان التاريخ يمثل القاسم المشترك بينها وبين مالك حداد. إلا أنها ارتبطت بعوامل فرضها مجتمع القرن العشرين، فجاءت الرواية لإبرازا ممزوجا بالاجترار الواقع والأحداث. ونقلت الصور في قالب وثائقي شاعري، وكان التقاؤل نسبيا يدخل في المستحيل أحيانا إذ أعربت عن تلك القضايا المركبة التي دافعت عنها، فالمرأة تمثل السياسة والتاريخ والأثوة والترحال لفرض الوجود، إلا أن لتفاهم بين الجنسين (المرأة

¹ مالك حداد، وصيف الأثر لم يد يهيبه، ترجمة د حلي بن عيسى، المطبوعات الوطنية الجزائرية، نوفمبر 1965 من 72.

² المصدر نفسه، من 157

³ ذكره الجسد، من 462 .

⁴ تطور الشكل الشعري عند نزار قباني، من 155

" في اليوم التالي فاجأتني صوتك في الساعة التاسعة تماماً".⁴

"سنتي... ردد صوت ساعة أو ساعتين وأكثر....
ومر صبح ومساء ومساء ومساء. ولم تلت.⁵
ونلمح هذا الاختلال الزمني والتقليص
الزمني السريدي رغم التفاوت العددي للصفحات
مما يؤكد البنية الوظيفية والمركزية للعنونة
في ملفوظ "الذاكرة".

وهذا الاضطراب الزمني بين الحكى والسرد
يتراءى من خلال العنونة التصويرية للرواية
والتي تبدو مصوبة داخل وجدان
البطل (الكاتبة) تارة، والتركيز على الزمن
الخارجي تارة أخرى، ولعل ما جعل الزمن
النفسى عنصراً متألّفاً في رسم الشخصية وتعدد
الأحداث كون الرواية في هيكلها الفني
بمثابة رحلة من الحاضر إلى الماضي، وعملية
استرجاع لخبرات خالد السارة والأليمة باعتبار
النزكي لاسترجاع حالات شعورية تولدت من
مواقف ماضوية، لذلك كان الزمن النفسى
عنصراً متكاملاً مع طبيعة تيار الشعور. فالزمن
حامل من حوامل الحدث و«البعد الجمالى على
السواء. وهذا ما يبرز سيولة الحكى من خلال
التدخل الثلاثي للطرف الزمني.

لما الزمن السياسى فيظهر من خلال
الصراع والصدام بين الشرق والغرب، ذلك
الموضوع القديم الجديد في الأدب العربى، وهو
صدام تضامه المؤلف في علاقة جسدية تكاد
تكون خالية من الروح، ويتمظهر هذا المعنى
انطلاقاً من التقابل بين المرأة الوطن كهوية،
والمرأة العابرة ضد الهوية.

بل المرأة الرجل، حيث قامت أحلام بحوصلة
ملحمية لذاكرة المرأة في عملها الأدبى.

-7-

ولقد اكتشفت المرأة أن لأصابعها وظيفة
أخرى غير الوظيفة المعتادة، ولو فقدت
أصابعها فهذا معناه أنها ستعود إلى زمن
الحكى وترجع مرة أخرى لتكون شهرزاد
للمهددة ليلاً بالموت على مدى ألف ليلة وليلة.¹
وليس للمرأة سوى الإبداع للخروج من
المفهوم المادي إلى التجرىل أو الذويان في
شخص الرجل لتكون امرأة جديدة، فتوة ملقحة
بهاجس الذكورة لتفريغ ذلك النقص الدفين. وهذا
نجد في الدراسات النفسية، "يونغ" مثلاً الذي
اعتبر من عقد النقص سبباً في التعويض عن
طريق التجاوز والإبداع والتجديد.

وهاهي أحلام تفصح عن ذاتيتها ومكوناتها
بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، حيث
اعترفت بالفاقة فريدة نقاش قليلة²، "ذاكرة
الجسد هي أول رواية تكتبها امرأة جزائرية
باللغة العربية وواحدة من روايات نسائية قليلة
يحكيها رجل بينما كانت امرأة".³

وهذا المزج بين الرجولة والأنوثة دخل
الرواية مرده ذلك المزج بين الزمن النفسى
والسياسى للروائية. ولقد أعرب عن ذلك إيراد
المتواليات النصية بأسلوب الحذف والإجمال،
مما جعل زمن الحكى يفوق زمن السرد:

زح < زس .

والدليل النصي "ماذا أفعل بكل ما كتبت وجمعت
من أحلام طوال سنوات غربتي ونضالي".³

¹ عبد الله الخاني، المرأة والكتابة، ص 185 .

² مجلة العربي، ص 111 .

³ ذاكرة الجسد، ص 171 .

⁴ المصدر نفسه، ص 155 .

⁵ المصدر نفسه، ص 92 .

الأثر الديني في الأدب التاريخي

حواضر الإسلام عند التوارق

بقلم: مولود فرعون

أمة عجوزة لإمقشرون من قبائل إندان، وكانت تسكن في حفش لها في ذلك الموضوع حول بشر تسكنها قبيلة إمقشرون (الإنانية)، فعندما يأتي موسم الأمطار (الخريف) ينتقلون من هذا الموضوع إلى الشمال جهة لوان، فيتركون بعض الحفش (الأمعة) والأشياء الثقيلة ودبة عند هذه المرأة العجوزة المملوكة لهم. ولذلك سميت هذه العجوزة (تَن بَكُو). ومعناها بلغة تماشق: ودبة الحفش، أو صاحبة الأمعة (الأشياء المادية) التي يضعونها عندها الناس. وبمعنى آخر ودبة الأمعة أو صاحبة الأشياء المنزوعة من طرف الطوارق (كلتماشق) الذين انتقلوا إلى مناطق أخرى بحثا عن الكلا والمراعي الخصبة لحيواناتهم. ودلّت عجلة الزمن فأصبح اسم هذا الموضوع مقترنا باسم هذه المرأة العجوزة وذلك بلغة تماشق (تَن بَكُو).

تادمكت: وهي حاضرة مالية تسمى هكذا بمعنى هذه مكة لخصصارا لكلمة تادغ مكة.

وثة حواضر السوك نسبة لكل لسوك وهي قبيلة عربية تحول لسانها للتوارقية وطنّت نفسها على خدمة الدين وعلوم العربية. وهناك أغاديز النيجرية وبها أخلاط من الأزواج والتوارق وهناك حاضرة إيولاتن الموريتانية التي أصبحت تعرف بولاية تأسست سنة 1224م على أنقاض غانة كمحطة تجارية متقدمة في التجارة مع بلاد السودان على الطريق الغربي من المحور الأوسط المار بتغازة [2] فتوات

أبرر حاضرتين للتوارق هي تين بكتو تادمكت ويورد عبد الرحمان السعدي في كتابه تاريخ السودان: (أن بكتو هو اسم امرأة كانت قد عهد إليها التوارق بحراسة بشر كانت توجد في ذلك المكان) [1] وأورد أيضا أن توارق مقشرون في أواخر القرن الخامس من الهجرة نزلوا بهذا المكان راتحين ووجدوا قرية لمظف وعلموا أنها مكان لم يعصى فيه الله قط ولم يعبد فيه وثن. ويورد نوري محمد الأمين الأنصاري أبحاث في معهد أحمد بابا للدراسات العليا والبحوث الإسلامية بمالي في دراسة بعنوان العلاقات التجارية والثقافية بين غدامس وتيبكت أن نشأة تيبكت وبماها كانت على يد التوارق [41] إمقشرون ويرجع أصلهم إلى قبائل إندان، وقيل أصل إندان من لمتونة، ولمتونة من حمير، وأخوالهم إمراغن (كلتماشق) [42] ومنهم منشأ لغتهم المعهودة تماشق، وبها يتكلمون تماشق (الملتمين) الذين يسمون بالطوارق مع بقية قبائلهم المنقسمة بين الدول الآتية: ليبيا، الجزائر، المغرب، موريتانيا، مالي، النيجر، بوركينا فاسو. وقبائل (إندان) هم أول من سكن الموضوع على حسب ما ذكر السعدي، ولكنه غيره من المؤرخين اللزاهاء، وذلك في حدود عام (474م/1080م)، والرواية التاريخية الحقيقية عن اسم تيبكت ومنشأها ومرجعه الأصلي والحقيقي، والذي لا يتنازع فيه ثنائ هو: أن تيبكت (تَن بَكُو) كانت

العرافة قالت له لا أحد يفوقك ولكن سيئد لك أختك فتى يتوق عليك، فأخذ يقتل كل ولد ذكر سلجانات الأخت لمبايلة ابنتها باين الخادمة قتل ابن الخادمة فلما منه ابن أخته.. إلى هنا أوقف القصة لأنى وصلت للقص من إيرداها فوجد تدخل القصة مع قصة سيدنا موسى عليه السلام وحادثة قتل الأولاد للذكور المعتمد من طرف موسى، وكذلك خطة الإنقاذ التي جعلت الولد ينشأ قريب من خاله قاتله المفترض، كما نشأ موسى في كنف فرعون، وهذا يدل على اقتباس النص الديني الإسلامي والتأثر به. كما نجد أن التارقي في مسائل الزعامة نجد الخل إلى جانب ابن أخته وقد يسلمه الزعامة فوما يعرف بقانون أطبل، وقد تستعربون أن لهذه الفكرة بعدا دينيا مرتبطا بالإسلام أيضا، وينجلي عجبكم إذا استقرنا تاريخ التوارق وخصوصا نظام تلمستين والتي ترتبط بإنشاء مجتمع إيموهاغ والتي نشأ جراء تزواج المجتمع البداء أي أور اغن بنساء من العترة النبوية وتكريما لشخص الرسول صلى الله عليه وسلم تنتقل الزعامة على خط البطن الأقرب طبعا مع توفر شروط تخول للشخص انتقال الزعامة له.

2. الأثر الديني في القصص الشعبية

وغير مثال قصصه لورده هو قصة بقرة البتامي والتي ورد في شائها أنها لطفلين يتبعين مات أبوهما وتركهما عند زوجته (بيت أمها) فحاولت حلب البقرة فلم تستطع إلا بعد إنهما طافرت على نبحها فلم تستطع فطلبت الإن فنبحت فحاولت سلخها فلم تستطع إلا بإنهما، وحاولت طبخها ولم تفلح كذلك إلا بإنهما ولم تقدر أن تأكلها أيضا... المهم في القصة أنها وضعت لتبته لخطورة أكل مال اليتيم وهي من القصص الموجهة للأطفال لتتشتت على هذا الأدب، كذلك ضرب اليتيم لا يحذ عند التوارق وهي فكرة لها بعدا الإسلامي الراسخ، كما أن المشاجرة يوم العيد غير مجبنة لأنها تثير شوم.

وهناك غدامس في جنوب غرب ليبيا عبارة عن واحة خضراء في وسط الصحراء وهي كلمة مركبة من كلمتين أعهد أميس وغلت الليبية وبلاد هكارة كما عبر عنها ابن خلدون إي تمنضت كمحطة هامة تمر بها القوافل، وكلها حواضر معروفة بهذه الإسلامي من خلال ومدارسها القرآنية وزواياها وحللها الأثر الديني في الأدب التارقي:

1. العادات الدينية والتقاليد

يورد عمر الأنصاري في كتابه الطوارق الحقيقة والأسطورة أن الصراع المرير مع الجن أكبر معركة تعيشها الصحراء كلما قلص الأولياء من نشاطهم عادوا ثانية، فأضحى على كل قافلة أن تصطحبها كوكبة من الأولياء (بقتاوين نكال) أي أعمدة الأرض، لأن هؤلاء قوة والجن ينتقمون من الضعفة وقليبي التئين، ويسرد قصة وقعت عند بئر حيث سقاء من التوارق حالت بينهم البئر بقرة حمراء يضربها أحدهم فماتت له الفضل أبقره، فاضربها الثاني فماتت له بقرتان من قطيعه، فتقدم الثالث وكان أكثرهم إيمانا فاضربها فماتت له ثلاث بقرات فأيقن أنه في معركة مع الشيطان فقرر أن يضربها وإن فني كل قطيعه فاضربها حتى طردها من دون أن يموت شيء من قطيعه، ونجد في هذا المقطع من النص أن التوارق يولون اهتماما كبيرا لأوليائهم الصالحين من أهل العلم والمعرفة، ويعتبرونه عزوة لهم في حلهم وترحالهم، والفكرة الدينية مترسخة في ذهنية التارقي فهناك العديد من القصص المليئة بالاعتقالات الدينية، فحين لو أمعنا النظر في أطول قصة في الأدب الشعبي لدى توارق الأهمقار، تلك القصة التي تحفظها للذاكرة الشعبية وتعد مورد إلهام في جلساتهم الحميمة وهي القصة المعروفة بأسماء نلباس: (فأماملن خال إلباس وعاش قرابة مئة سنة دون أن يجد من يفوقه ذكاء وفطنة، ولما سأل

3. الأثر الديني في الأمثال والحكم:

تجد الأثر الديني في الأمثال والحكم أكثر حضوراً فالتأثير لا يجب كثرة الكلام وأغايط اللسان فهم يقولون: (إليس لسان) بمعنى اللسان رجل ويقولون: (إليس كود يسول بلسن) بمعنى اللسان عندما يتكلم يخفي بوهناك (السنك أيسنك) وهي مأخوذة من المثل العربي لسانك حصانك. إن الشعر من أهم الروافد الثقافية التي حافظت على الثقافة وحفظ اللغة والعادات التاريخية وكان لهم ديوانا ولستمع الإخوان أن أركز على شخصية امتازت بالشعر الديني وهو شاعر من منطقة الأحقار تتعالور نسبه قبيلتان هما كيل غزي من أبيه وإيغوراش من جهة أمه وتجد بعض أحفاده يحملون لقب بوعزة بوهناك معلومة من خلال البحث الميداني عن هذه الشخصية أن له صلة بالعلامة الشهير إبراهيم بكتا طائفة أن يؤكدنا البحث أو مخطوطات الرجل أو ما وجد منها عند أحفاده أو غيرهم وشاعرنا هو الحاج محمد البكاي أق الحاج قادي العلامة الشهير والشاعر المجيد صاحب المنظومات الشعرية المميزة في وصف الجنة وعذاب القبر والنبوة إلى الله، فقد روى عنه من سمع من قد سمع منه أنه قال: (إن كان البصري قد امتدح الرسول صلى الله عليه وسلم بما يعرف فأنا أي الحاج البكاي امتدحه بما أعرف ودعوا إلى الإسلام بما أعرف أي اللغة التاريخية)، وما إن ظهرت قصائده حتى تنقلتها الشفاه وارتبطت بها الأئمة ومن خلال بحثي أثناء تحضيرتي لمذكرة التخرج المعمورة الشعرية في الثقافة التاريخية مذكرة تخرج بجامعة الجزائر في قسم اللغة العربية وآدابها استطعت الحصول على قطعتين الأولى تحتوي 75 بيتاً [3] 75 بيتاً [3] وحصلت عليها من منطقة تازاروك تازاروك وقطعة أخرى تحتوي على 96 بيتاً [4] حصلت عليها من منطقة تين

زواتين إذ يتوفر لدينا نصاً من 71 بيتاً كلها في أسلوب متقارب مما يدل أنها لنفس الرجل.
النص الأول: واستسمح الإخوان عذرا أن نستعرض منه مقتطفات وهي تحمل عنوان نمويك أملي:
وسمعت من بعض رواتها أنها توصف بتاسكبيل بمعنى الركيزة تبدأ القصيدة بعبارة نمويك أملي ويلان نحمدك المولى الذي بيده القدرة
صلط قول ليف لوديقا
ديمارغ يلد باش أكلي أن يله الآن علم
لله عبد الله
تلكميس تسمتان إيكاً يتبعه الموت
أني ذهب
تلكماتن تسمتان إيكاً أليت سراكيت
أشوق أظاكا
كرظن فوك شغاييت تاسيكا لوكمين إفا
سوف تمان ثاغا
شوخين أكيلن مان ثاغسا لاسن ووركين
تاسيكا
أكين تيميت تلهكز أيلانطانت،
هفتت تكم من مرغا
النص الثاني:
تقيسم تاقم أول بظان ثم وإقراضن
هان بكاضن
إهسن إيملي لك أهيلن لوماتغ سكي
ولا تسمقن
محمد وتين أوم ثورن بالله إيلسون
بخك إقارن
تصنلان يسمكين لمانون بقد الامتليت
فيريسن
بخك أهل دغن بظنظلين بظنظلي فير
تيلوين ثورن
تشي تادي بخك بالماققين إثليلن لكان
إيوامدن

واقع الدراسات الأكاديمية في قسم اللغة العربية وأدائها

بجامعة مولود معمري بتيزي وزو

1/ تسعديت قوراوي

جامعة تيزي وزو

1- خصائص لغة مصطفى صادق الرافعي من خلال وحي القلم، طهراوي بوعالم، تم بحند تاريخ المناقشة.

2- أبو نولس بين ناقدية في القديم والحديث، عبدلي محمد السعيد، 1992.

3- الصورة الشعرية من خلال كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، دراسة نقدية-بلاغية، شمون لرزقي، 1997.

4- التجربة النفسية في لب مي زيادة، شرواية رفيعة، 2000.

5- كتاب الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي بين سبله الخطاب وقصدية الكتابة، وفاتي كميلية، 2000.

6- نظرية المجاز عند عبد القاهر الجرجاني، لحول تسعديت، 2000.

7- التمرد عند البربريني سارزان من خلال أصلها الروائية: دراسة نفسية، إيدار عائشة، 2000.

8- إنزياح الخطاب الصوفي عند "الفري" "المواقف والمخاطبات" لضمونجا، مزي فريدة، 2001.

9- المشكلة عند العرب: دراسة وصفية تحليلية، لنكري فروجة، 2001.

10- التراث والحداثة في الفكر النقدي "غالي شكري"، عبلة معلاوي، 2001.

تشكل البحوث الأكاديمية في مجال الفكر والرواية والنقد في قسم اللغة العربية وأدائها بجامعة تيزي وزو جزءا رئيسيا من مجمل البحوث المنجزة في المعهد. وهذه البحوث بتتوعها تفتتح أفقا جديدة للطلبة للمزيد من البحث والفحص في ثلثها النصوص التراثية أو الحداثية، روائية كانت لم فكرية أو نقدية، بما تكشفه من خصوصيات وثورات. من هنا، فقد تكون هذه البحوث- المايجستير- بمثابة نماذج يمكن أن تضيف إلى الممارسة النقدية أو الفكرية ما بدا أنه لم يتحقق فيها بعد، وذلك من خلال رؤية جديدة، وإطلالة على النص الأدبي من زوايا مختلفة هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن هذه البحوث تقدم للطلبة مفاتيح أولية لمعرفة المناهج المعاصرة الأكثر حضورا في ساحة النقد العربي، ليس كنظريات مجردة وعلمة وإنما كممارسة بلواتها الإجرائية على النصوص الأدبية من خلال تعدد واختلاف مقاربات الباحثين للنص الأدبي وتووع المفاهيم والآليات.

هذا وستتناول هذا الموضوع من خلال ما يأتي:

1- الرسائل المنجزة في مجال الفكر والرواية والنقد.

2- تلخيص وعرض لبعض هذه الرسائل.

3- الخلاصة.

1- رسائل الماجستير- التي أمكن الحصول عليها- مصنفة حسب نوع تخصصها:

أ- الرسائل المنجزة في مجال النقد، ويمثلها ما يأتي:

الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية "مدينة المقام" "الشمسة والدماليز"، نموذجاً، 2003
والجنول الآتي يوضح نوع الدراسات المنجزة والنسب المئوية لها.

النسب	عدد	نوع
النسب	الموضوعات	الدراسة
%05.59	13	النقد
%27.27	06	الرواية
%63.13	03	الفكر
%100	22	المجموع

2 - تلخيص وعرض لبعض هذه الرسائل حسب نوع الدراسة ولبدأ:

أ- في مجال النقد، وتمثل بما يأتي:

❖ المشاكلة عند العرب: دراسة وصفية تحليلية، من إعداد الباحثة: فكري فوجة (2).
لقد قسمت الباحثة الرسالة إلى مقدمة، وتمهيد، وفصلين، وخاتمة.

تناولت في التمهيد مفهوم المشاكلة عند القدماء وعند المحدثين، ثم ربطت المصطلح بالمثلي، فتبين من خلال هذا التمهيد أن دلالة المشاكلة توقفت عند القدماء على تطابق الحال مع المنلول، في حين تجاوزت ذلك في النصوص الحديثة بزيادة عنصرين جديدين هما: عنصر التلقي، وعنصر الوظيفة الجمالية الناتجة عن تعزيز التكرير لنفس الوحدات اللفظية أو التركيبية المماثلة.

وفي الفصل الأول "المستوى الصوتي"، تناولت فيه التكريرات بين الأصوات الغوية وعلاقتها بالدلالة، وإبراز بعض وظائفها، وتتضمن تحت هذا الفصل الظواهر اللفظية: الإدغام، المحاكاة الصوتية، الجنس الصوتي، السجع في النثر، الفاصلة في القرآن، اللقافية في الشعر العمودي والحر، كما أدرجت فيه - الفصل - بعض الظواهر الصوتية التي تناولها

11- نظرية النظم عند "عبد القاهر لجرجاني" في ضوء النظرية السباقية الحديثة، بدواس زينة، 2002.

12- إلهامات النقد المعاصر في الجزائر، زغبة بشير، 2002.

13- النقد البلاغي في التراث العربي، لطرش عتيقة، 2003.

ب- الرسائل المنجزة في مجال الرواية، يمثلها ما يأتي:

1- الطفولة في روايات رشيد بوجندرة، كمال بوعلي، 1992.

2- رؤية العالم عند عبد الرحمان منيف، خماسية "مدن الملح" نموذجاً، بعيو نورة، 1994.

3- قصة الطوفان في ملحمة جلجامش: دراسة سيميائية، زويش نبيلة، 1995.

4- البنية النصية في روايات وعيسى الأعرج - دراسة تطبيقية للتدخلات النصية، عائش نصيرة، 1997.

5- للتعاليات النصية عند شميل حبيبي: الوقائع الغريبة في إختفاء سعيد أبي النحس المتشائل لنموذجاً، أبو شنب وداد، 1999.

6- تحليل الخطاب الروائي في رواية "تجمة" لكاتب ياسين، بلخاسمة كريمة، 2001.

7- ربح الجنوب: مقارنة سيميائية لعبادي جميلة، 2001.

ج- الرسائل المنجزة في مجال الفكر، ويمثلها ما يأتي:

1- الصراع الحضاري في الرواية لفرانكو فونية المغاربية، إسماعيل حاجم، 2000.

2- السيمياء وعلاقتها بالأدب، ربح الجنوب لنموذجاً، نازي كريمة، 2001.

3- المثقف وظاهرة العنف السياسي في روايات للتسعينات:

بتجديد النظر في التلقي لأن القراءة، تعد في يومنا لوجه الآخر لعملية الإبداع، فهي ملازمة له، لذا لابد أن تكون فعالة دينامية ولأن عنصر التلقي من أبرز العناصر التي تكشف عن قواعد الفن ووظائفه ومن هنا لم تعد المشكلة عند المحدثين بقصد بها التفتن في القول إبتغاء المحسن البديعي أو التتريز الشكلي وإنما أصبحت أداة يتخذها المبدع من خلال تناوله للأصوات والألفاظ والتركييب المتشابهة، فربصها في قالب في يسمو عن مختلف مستويات اللغة فإذا كانت المشكلة في التراث تميل إلى تجسيد وتشخيص العلاقات المادية أو الحسية وتعبير عن الوصف الخارجي، فإنها في النص الحديث تشكل داخله لفظة رمزية تجمع بين الدلالة القريبة والدلالة البعيدة في آن واحد.

وحتى تكشف الباحثة عن تطور مصطلح المشكلة وكيفية إنتقاله من عصر لم تستقر فيه علوم اللغة إلى عصر تم فيها نظجها إختارت عييات متعددة ومختلفة كنماذج، أختت من:

1- أنثر "القرآن الكريم" لأنه منزه عن كل نقص والجامع والشامل للغة العربية وبلاغتها وأسرارها.

2- من النثر القديم "نهج البلاغة" لعلي بن أبي طالب، رضي الله عنه، لما عرف به من الحكمة واللزاهة وصدق القول في نثره الذي جمع بين الموسيقى ولصنعة البديعية جمعا فنيا يروق للمتلقى.

3- من النثر الحديث "عيون البصائر" لمحمد البشير الإبراهيمي، لأن أسلوبه جزل وتين ولأنه حفظ لقرن الكريم والشعر القديم والخطابة.

4- ومن النماذج الشعرية:- "ديوان جرير" لأنه يشغل قدرا في التمثيل للتراث ولأنه في- إعتقادها- سجل تاريخي لعصره إجتماعيا وسياسيا ونفسيا.

القلمى في علم البلاغة مثل "الجناس الناقص، السجع، القافية".

لما الفصل الثاني "المستوى اللفظي" لبرزت اهتمام القلمى والمحدثين بفن المشكلة، باعتبار المشكلة تماثلا لفظيا وأن التكرير ما هو إلا إعادة الألفاظ والتركييب المتشابهة مرات. كما أدرجت في الفصل ظاهرة "التولزي" التي عرفت عند العرب بما سمي "المعادلة" والتي أدرجوا تحتها مصطلحين بديعيين هما: الموازنة والترصيع. وكانت الخاتمة حوصلة جمعت فيها ما توصلت إليه من نتائج منها:

- ارتباط المشكلة عند العرب بمخارج الحروف وصفاتها.

- تأثير صوت في آخر لقوة الأول وضبط الثاني أو العكس.

- رفضهم الأصوات المتشابهة أو المتجانسة في المخارج التي نتج عنها النقل في النطق

- البحث عن السبل الممكنة من الوصول إلى الخفة والسهولة في اللفظ بحثا عن المشكلة والإستجماع بين الأصوات اللغوية.

- إكتفى القلمى بالتصنيف دون البحث عن المقاصد التي من أجلها ظهرت هذه المصطلحات والسبب يعود إلى:

- قلة الإمكانيات إذ لو أتاحت لهم الظروف التي أتاحت وفتح للباحثين في العصر الحديث لتغلوا على الصعوبات التي لا تزال عائقا في الميدان الأدبي:

- سذاجة النقد، وعدم مشاركة المتلقي في العمل الأدبي، فنقص التوجيه، وبقيت وظيفة هذه المصطلحات لا تتجاوز حدود البهرجة اللفظية.

- المشكلة لون من ألوان البديعي إحدى تقنيات أو ليات البناء في العمل الأدبي التي تتخذ النص من الإبتدال والإستهلاك، وبما أن العمل الأدبي عملية إبداعية فإن المشكلة هي تنويع جمالي لدى المتلقي، لكن أن يتم ذلك إلا

❖ أبو نواس بين ناقدية في التقديم والحديث، من إعداد الباحث: عبيد محمد المسعد (3).

تهدف هذه الدراسة إلى توضيح الرؤية حول جملة من المسائل، يمكن تقسيمها إلى قسمين: قسم له ارتباط بحياة الشاعر أبي نواس وقفه، وقسم ثان له دور أساسي في تحديد طبيعة القسم الأول، وبلورة خصوصياته ومعالمه وتأثير هذا الإنتاج الشعري على طبيعة علاقات الشاعر بحكام زمانه وتوجيه تلك العلاقات وتحديد مسارها.

ينبني البحث على مقدمة، وتمهيد وباين، وخاتمة.

يشكل التمهيد قاعدة عامة تركز عليه الدراسات ككل، لكونه يقدم تفسيراً لبعض التفاعلات الحضارية، من تاريخية واجتماعية وثقافية التي شكلت المجتمع العباسي الجديد الذي جلت فيه أبي نواس.

وعالج في الباب الأول (شخصية أبي نواس في نظر الرواة والدارسين)، حياة أبي نواس شخصيته كما نظها الرواة وتناولها الدارسون، فتوقف عن تلك الأخبار والدراسات والآراء، فحلها وبين ما يراه صحيحاً منها، وكشف عما يروج غلطه بسبب تجاهل أو قلة تحامل، ويشمل هذا الباب فصلين:

الفصل الأول (نشأة أبي نواس وحياته)، تناول في حياة أبي نواس في إطارها الاجتماعي والثقافي، فتحدث عن مولده وتنشئته، وثقافته، ونشاطه، وسلوكه، وعلاقاته مع الأقطاب الفاعلة في المجتمع، مع حديث عن الإطار الذي تنتظم بداخله تلك العلاقات والنشاطات والسلوكات.

الفصل الثاني (الدعوة إلى الحياة الجديدة، لم شعبية واضطرابات نفسية؟)، تناول فيه الباحث صورتين لشخصية أبي نواس، إحداهما فكرية، والثانية نفسية، تتمثل في الاضطرابات

-ديوان المتنبي"، لأن شعره يمثل نقطة انتقال الشعر العربي من مرحلة إلى أخرى، وهو شاعر جامع للغة تلك العصور التي بلغت فيها اللغة العربية لوجهاً، ولأنه يعد من شعراء مدرسة جديدة تعني بمعنى. وتجميل الشعر بمختلف ضروب المحسنات البديعية التي تنتمي إليها المشكلة.

- ديوان بدر شاكر السياب، لأنه يشمل الشكلين الشعريين "العمودي والحر" ولأنه يعد من رواد الشعر الحر، ويمتلك خاصية اللغة. كما اعتمدت الباحثة في هذا البحث على أبرز العلماء الذين تناولوا "المشكلة" أو بعض عناصرها ومنهم: سيوية (الكتاب)، إين جني (الخصائص)، الزمخشري (الكشاف)، الزماني (إعجاز القرآن)، إين الأثير (المثل السائر)، عبد الله محمد الغدامي (المشكلة والاختلاف) وغيرها. ودعت ذلك ببعض المفاهيم الغربية المتعلقة بالموضوع مثلما ورد عند بعض النقاد أمثال: رونييه وليك ولومستن وألين René ustin Warren, Wellek جون كوهين John Cohen (بنية اللغة الشعرية)، يوري لوتمان Yury Lotman (تحليل النص الشعري)، جاكوبسون Jakobson (قضايا شعرية)....

ولبلوغ ما تهدف إليه الباحثة، اعتمدت المنهج الوصفي التحليلي الإحصائي، حيث ركزت على وصف الظاهرة اللغوية كما هي دون إضافات، ثم تحليل تلك الظواهر باستعمال آليات نقدية وتقديم البديل النوعي، ثم القيام ببعض الإحصائيات قصد الوصول إلى بعض الالتي التي بواسطتها يسمو النص الأدبي عن اللغة العادية على شكل ترسيمات موقعية لبيان درجة التواتر وكثرة توظيف مصطلح دون الآخر.

ولرغبت الباحثة البحث بقاتمة من المصطلحات.

4- ما وجه لشعر أبي نواس من نقد وتجريح، سواء تعلق ذلك بالجانب الشكلي المتمثل في الأسلوب بمختلف عناصره، أم تعلق بجانب المعنى كالسرقات مثلا لم يكن تلك الانتقادات في حقيقة الأمر إلا تعبيراً عن موقف متعصب لأصحابها تجاه الشاعر أو أنها إتهامات تقتصر على الحجة الغنية والدليل العلمي والموضوعي للإقناع.

ب- في مجال الرواية، ونمثل بما يلي:
❖ البنية النصية في روايات واسني الأعرج: دراسة تطبيقية للتخيلات النصية، من إعداد الباحثة: نصيرة عاشي (4).

تناولت الباحثة في هذا العمل، تحليل الروائي لـ "واسني الأعرج" وذلك بالتركيز على البنية النصية للغة الروائية عنده، التي تعرض ظاهرة الاستعمال المتعدد للغة بواسطة مجموعة من العلاقات التي تحكم كل مستوى لغوي بآخر. وتشير الباحثة إلى أن العلاقات التي تحكم كل مستوى لغوي بآخر.

وتشير الباحثة إلى أن العلاقات القائمة بين النصوص الروائية لعدة روايتين أو لروائي واحد، تؤكد طبيعة التفاعل التي عرف بها الإنسان في استعماله للغة. لذلك حاولت دراسة الكيفيات التي يتجسد بها هذا التفاعل، مما يفترض اعتماد خلفية ثقافية وإطلاع على ما كتب ويكتب لتحديد موقع المؤلف في كل هذا. اعتمدت الباحثة في تعيين مجموع هذه العلاقات على ثلاثة مستويات:

أولها: يتمثل في تعيين مدونة النصوص التي لا تعد من إبداع المؤلف (كالأمثال والأغاني والعبارات المشهورة) باعتبارها استمالاتا صريحة وواضحة لكلام الآخر، ومثل هذا التحين يكشف عن عدة قضايا منها، سلطة بعض النصوص، وربط النص الروائي بعالم يكاد يكون خارجيا عن الأدب (الواقع الشعبي).

النفسية وعقدها. وخصص الباب الثاني لـ (شعر أبي نواس في ميزان النقد)، فدرس فيه النقد الذي حول شعر أبي نواس، حيث تم التركيز في هذا النقد على مسألة السرقة الشعرية، وما بقي من هذا النقد كان موزعا على معاني الشاعر وفروعها وعلى أسلوبه ومكوناته من ألفاظ وتعبير.

تكون هذا الباب من فصلين:
الفصل الأول (السرقة الأدبية)، تناول فيه النقد الذي دار حول مدى اعتماد الشاعر على نفسه في عملية النظم الشعري، ومدى ما كان يعتمد فيها على غيره، فحال ذلك في ضوء الأسس النقدية التي توصل إليها النقد في هذه القضية.

أما الفصل الثاني (الأسلوب و المعنى)، فتطرق فيه إلى النقد الذي دار حول أسلوب أبي نواس وما يدخل في تكوين هذا الأسلوب وتحديد من ألفاظ وتعبير وما كان بشأن المعاني، كالتلخيص والمبالغة وخروجها على ما أرساه القدماء من تقاليد في هذا المجال، وخروج الشاعر عن القواعد اللغوية ولعروضية.

وفي النهاية تطرق البحث إلى أهم النتائج، فكان من أهمها:

1- وقف أبو نواس بفكره وفنه وسلوكه إلى جانب الحياة الجديدة مدافعا عنها ومحيا لها للناس، كاشفا لهم عن أسرارها ولذاتها، ومنفرا لهم من الحياة القديمة، مذكرا لهم بؤسها وشقاها.

2- كانت تلك الجراءة التي وقف وراءها حصاري مرهف سببا في حكم بعض الدارسين على الشاعر بأنه شخص مصاب باضطرابات نفسية عديدة.

3- هذه النتائج التي افترضها هؤلاء الدارسون في شخص الشاعر كانت تقتصر إلى حجب ومعطيات عملية سليمة.

الفصل الأول، تطرقت إلى "المناس" و"التناس" محاولة تقديم تعريف نظري لجرار جنيت لما يعرف بـ "المناس" Paratext و"التناس" Intertext.

وفي الفصل الثاني، درست "تعلق النصي" أو ما يسميه "جنيت" بـ Hypertextualité وهو علاقة نص لاحق (ب) بنص سابق (أ). أما الفصل الثالث تناولت بالتحليل المستويات اللغوية مع ذكر الاستعمالات للفردية للمؤلف، وكذا بعض البنى الصوتية التي يتميز بها العمل الروائي لواسيني الأعرج كاصوات الحيوات أو الاصوات التي تحدثها الأسماء. وخلصت الباحثة إلى النتائج التالية.

1- إن التمتع في التحليل يكشف عن آلية مهمة جدا هي التدخل النصي المتجدد في ظاهرة التناس المرتبطة بإحدى تجلياتها (الإستشهاد) وهو الحضور الفعلي والظاهر في نص آخر خاصة ما يعين منه إطلاقا من الجنس (الأغنية، الأمثال).

2- إن ورود الأمثال الشعبية والأغاني بشكل مكثف، طبع للنص بسمة الانفتاح على التراث الشعبي، "بيّث ودرت" الأمثال الشعبية لتدعيم موقف سردي، وتقديم إطلاقة للعبارة، والأغاني ودرت إستجابة لحاجة نفسية خاصة بالرواي.

3- يقوم المؤلف تمييزا واضحا للبنى الدخيلة، حيث يهمل معظم الأمثال والأغاني وبعض منطقتها، ويقوم في بعض الأحيان بشرح مضامينها وترجمتها إلى الفصحى.

4- النتيجة الأساسية لكل الدراسات التي قمنا بها لروايات واسيني الأعرج هي تبني المؤلف منهاجا في الكتابة يتغير بتغير الروايات، إذ من الإستعمال المكثف للبنى اللغوية المتحدة إلى نوع من التوحد في التعبير ولو على مستوى الانتقاء لوحدات لغوية دون أخرى. ويبقى إنطباعات القارئ بأنه لم يقرأ سوى رواية واحدة تحدثت نسخها.

5- إن أصال واسيني الأعرج حتى وإن بدت على أنها تحاول الإقتراب من الرواية

المستوى الثاني: حاولت فيه الباحثة تحليل علاقات أكثر تعقيدا لأنها تعرض تدخلات فعلية من المؤلف قصد تحويل مرجعية النص المفترض وجعله يستجيب لسياق الرواية التي يبدعها.

المستوى الثالث: عرضت البيئات اللغوية المختلفة التي أحاطت من جهة بهذا التفاعل، والتي تعود إلى الإستعمال الفردي للغة وحتى الجوهري، ومن جهة أخرى تحويلات أسلوبية لبعض البنى اللغوية (تغيير ألفاظ، عبارات، أو عملية قلب لسلسلة من الكلمات التي ترد بنظام مخالف في بيئة لغوية أخرى).

والموضوع بمجمله يحاول دراسة طرفي الدليل الروائي: الدال والمندلول فمن خلال العلاقات الموضوعاتية فيما بين النصوص، ولما الدال فمن خلال العلاقات اللغوية بشكل عام (الصوتية- النحوية) والدلالية إستزاما.

كما تشير الباحثة إلى أن أهمية موضوع "التفاعل النصي" يتمثل في تعيين مرجعية عمل روائي ما، وكيف تؤثر هذه المرجعية في توجيه المبدع إلى تبني نمط كتابة قد يغير طوالمسيرته الإبداعية، وهذا بعد ذاته سيكون منطلقا لنقد العمل الروائي وتفسير إشكالية القراءة، كون مثل هذه الكتابة الإبداعية تستدعي خلفية ثقافية ورصيدا معرفيا لدى كل قارئ إلى جانب إظهار التدخل اللغوي الذي يعدّ ولعما معيشتا.

أما المنهج الذي اعتمدته الباحثة فهو المنهج اللبنيوي، وهو يتكامل مع طبيعة الدراسة، كما استعان بالسمياتية والسمانيات لتعيين خصوصية بعض النصوص.

وقد إقتضت طبيعة الموضوع أن يجيء بعد المقدمة، تمهيد، وثلاثة فصول، وخاتمة، ثم معجم المصطلحات، وتثبيت المصطلحات ثم قائمة المصادر والمراجع وقهرس الموضوعات.

أما التمهيد فقد تعرضت فيه إلى شرح بعض المفاهيم الخاصة بـ "تعلق النصي" و"التناس" و"التفاعل النصي" من منظور عدة باحثين. وفي

الطائفة على الشخصيات في علاقاتها بمواضعها، وفي علاقاتها ببعضها البعض. وفي المبحث الثاني (الترسيمات العالمية) قامت فيه بتحديد أطراف الفعل السردي وتوزيعها على الترسيمات ووضع جداول بيئت فيها طبيعة العوامل، وحددت الظواهر النحوية المتواترة في النص. وفي المبحث الثالث (إنتلاف الأنظمة العالمية في ربح الجنوب).

بيئت الباحثة كيف تتألف أفعال الشخصيات مما أتاح لها في الأخير إختراعتها إلى فاعلين رئيسيين هما: التغير من جهة، والثبات من جهة أخرى. ويتكون الفصل الثاني (المركبة الخطائية) من ثلاثة مباحث، إستخلصت في المبحث الأول مجمل الشبهات الصورية للنص وحددت مواطن التقاطع بين الخطاب والسرد. أما المبحث الثالث (الأدوار الموضوعاتية) فقامت برسم جداول بعهد الشخصيات وأدرجت فيها مجموع الملوثات السردية التي تتلوي على موضوعات غامضة تصل على الأدوار الموضوعاتية التفسيرية لكل شخصية على حدة. وفي آخر المبحث حددت مواطن التقاطع والإختلاف بين الشخصيات، وذلك إنطلاقا من الأدوار الموضوعاتية التي تضطلع بها. وفي المبحث الثالث قامت باستجلاء الطريقة التي يتجلى بها الإنتلاف العاملي على المستوى الخطابي.

أما الفصل الثالث (البنية العميقة) فقد شمل هو الآخر على ثلاثة مباحث، خصصت المبحث الأول لفحص بنية السردية من جديد، وذلك بتفكيكها إلى وحداتها المعنوية للصغرى، مما أتاح لها التعرف على المتقابلات الأساسية التي تمفصل العلاقات النحوية المتجالية في البنية السطح. وفي المبحث الثاني فككت الممارات الصورية والتشكلات الخطائية إلى وحداتها المعنوية للصغرى، وإستخلصت المتقابلات الأساسية التي تشكل بنيتها التحتية. أما المبحث الأخير، فقد إشتغلت فيه على الممارات الصورية، وهذا بمحاولة البحث في

الجديدة، والتي تعد أهم خاصيتها هي تحطيم البنية الزمانية، والتقليل من كثافة الوصف دون الإستغناء عنه، فإن هذه الأعمال الروائية لم توظف ذلك بنجاح بحيث أن تحطيم البنية الزمانية جاء بعيدا نوعا ما عن الأحداث، والوصف ورد سطوحيا، محيطيا، وهذا جعل رواياته تشبه الخواطر أو الكتابة الإطنابية.

6- يسمح المنهج البنوي الذي إتبعه بتحليل إشكالية قراءة روايات واسيني الأعرج، ونقدها نقدا موضوعيا بعيدا عن التفاعل أو التحيز الإيدولوجي الذي تعكسه موضوعاتها. إضافة إلى غيرها من النتائج لا يسمح المقام بذكرها.

❖ ربح الجنوب: مقاربة سيميائية، من إعداد الباحثة: جميلة لعبادي (5).

إهتمام الباحثة بهذا الموضوع مرده:

1- إفتقار المكتبة الجزائرية للدراسات التي تتناول أعمال "عبد الحميد بن هدوقة" من وجهة حديثة، باستثناء الدراسة التي قام بها الأستاذ "السعيد بوطاجين" (6) عن رواية "عظا يوم جديد".

2- ندعيا لهذا المجهود.

3- ليكون حافزا لطلبة الدراسات العليا - من أجل النظر في أعمال هذا الأديب و التي أفقدتها الدراسات التقليدية- بتأويلاتها المختلفة- قيمتها الفنية الحقيقية.

وسبيلها في ذلك، المنهج السيميائي، إنطلاقا من قناعاتها الذاتية بكون هذا المنهج هو الأكثر على توفير الآليات الضرورية التي تتيح الكشف عن الهندسة الداخلية للأشكال السردية، هذه الهندسة التي ما هي إلا جزء بسيط من الهندسة العامة التي تحكم الخيال البشري.

ضمنت الباحثة رسالتها مقدمة، وثلاثة فصول، وخاتمة، وملحق المصطلحات، ثم قائمة للمصادر والمراجع معضمها حديثة.

يتكون الفصل الأول (المركبة السردية) من ثلاثة مباحث، في المبحث الأول، تحدثت عن مواضيع القيمة وكذا الحالات والتحويلات

الرواية المغاربية في فترة تاريخية حاسمة، تشكل منعرجا متابعا للبلدان المغاربية التي تبحث عن مصيرها (تمتد هذه الفترة على مدى سبع سنوات، بالنظر إلى النماذج الروائية المختارة، تبتدى برواية "ابن الفقير" لمولود فرعون (1950) وتنتهي برواية "الدروب الوعرة" للكاتب نفسه (1957).

تهدف الدراسة إلى:

البحث عن القواسم المشتركة المتمثلة في تجسيد انعكاسات الصراع الحضاري على النخبة المغاربية المنقطة بين مختلف الروائيين أمثال: مولود فرعون، مولود معمري، بالجزائر، والبيرمسي بونس، وإدريس الشرايبي بالمغرب الأقصى. ويقول الباحث المرحوم أن ما استرعى انتباهه، انعكاس الصراع الحضاري على أبطال الروايات المغاربية الذين رفضوا الغرب، وكان ذلك حافزا جعله يميل إلى الموضوع.

والقتضت طبيعة البحث أن يجه في مقدمة، ومدخل، وثلاثة فصول، وخاتمة، وفهرس المصادر والمراجع وفهرس الموضوعات. أما المدخل، فتناول فيه:

- الخلفية التاريخية، حيث ذكر فيها كيف وقعت البلدان المغاربية تحت سيطرة الإستعمار حسب التتمثل التاريخي للأحداث وأشار إلى ظهور الحركات الوطنية كبديل للمقومات المملحة الفاشلة بسبب الأوضاع التي عاشها الإنسان المغاربي.

- الخلفية الثقافية، إذ أبرز فيها مشروع الرسالة التحضيرية لفرنسا، لتحضير هذه الشعوب المتخلفة ورفعها إلى مستوى البلدان المتحضرة ركز على أهم القنوات التي إعتمدت عليها فرنسا منها: الدين والمدرسة.

أما الفصل الأول (مرحلة الإعجاب والتقليد)، يتمحور حول رغبة أبطال الروايات المغاربية في تبليغ مشروع الرسالة التحضيرية، بشكل مقابح وسط ذوبهم من هنا ينشأ رد فعل عنيف تجاه هؤلاء الأبناء الذين

فنون التمازج والتألف بين مجمل المصارات الصورية، وهو التمازج الذي أتاحه تواتر الصور النووية، وكذا المعالم السيلقية المشكلة لهذه المصارات.

وقد خلصت للباحثة إلى جملة من النتائج نذكر منها:

1- تتبنى المركبة السردية "ريح الجنوب" على إثناليتين عاملين كبيرين وتندرج تحت الإئتلاف العالمي الأول جميع المشاريع السردية التي تحمل دلالة التغيير، وتندرج تحت الإئتلاف العالمي الثاني جميع المشاريع السردية التي تحمل دلالة الثبات.

2- عجز بعض المصطلحات المسمائية على ضبط مفاهيمها وحصر التمجيزات الدلالية للظاهرة النحوية.

3- تتبنى العلاقات النحوية في البنية العميقة على الصراع بين قيمتي الحياة والموت، وتندرج تحت قيمة الحياة جميع المشاريع السردية المتضمنة دلالة التغيير، وتندرج تحت قيمة الموت جميع المشاريع السردية التي تتضمن دلالة الثبات.

4- تقاطع كبير بين الخطابي و السردى، إذ لاحظت الباحثة انعكاس ظاهرة الإئتلاف العالمي على المستوى الخطابي، حيث أن المشاريع السردية التي تحمل دلالة التغيير يناسبها في المستوى الخطابي الأدوار الموضوعائية ذات القيم الإيجابية، في حين أن المشاريع السردية التي تحمل دلالة الثبات تناسبها في المستوى الخطابي الأدوار الموضوعائية ذات القيم السلبية.

ج- في مجال الفكر، ونمثل بما يأتي:

❖ الصراع الحضاري في الرواية فرانكفونية المغاربية، للباحث المرحوم: إسماعيل حاجم (7).

تناول الباحث المرحوم إسماعيل حاجم في هذه الدراسة، موضوع الصراع الحضاري في

- رفض هذا الجيل عادات مجتمعاتهم الأصلية، ووقف عدائيا ضد دين آبائهم ولجداؤهم، مما ولد رد فعل عنيف لدى ذويهم، حين أوصوا بضرورة الأفكار الدخيلة، التي تتنافى ومقومات شخصياتهم الوطنية.

أما المنهج الذي إعتد به الباحث المرحوم فهو المنهج الموضوعاتي الذي يركز على إستقراء النص الأدبي (الرواية في هذه الحالة) والتركيز على الموضوع الرئيسي الذي هو "الصراع الحضاري" والذي يكون بمثابة العمود الفقري لهذه الدراسة.

❖ المتكف وظاهرة العنف السياسي في رواية التسمينات (الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية) "سيدة المقام" والمراسيم و الجنائز نماذج، من إعداد الباحثة: حورية مباركي (8).

تقول الباحثة ليس العنف حدثا بسيطا في حياة المجتمع الجزائري، ويمكن أن نقول إن وقعه على المنزل و القلوب يعادل وقع الثورة التحريرية، إن لم يفته لدى الجيل الجديد، وهذا الثقل هو الذي فرض حضوره في النص الروائي التسميني.

وتم إختيارها لدراسة ظاهرة العنف إنطلاقا من وجهة نظر ألفة المتكفة كما تصفها النصوص وذلك إيماناً منها بأن المتكف هو الشاهد على المجتمعات المتمزقة التي تنتجها. أما ف إختيارها هذه الروايات كنماذج فإنها إعتمدت الانتقاء التمثيلي/ وجود تشابه المضمون الإجتماعي والظروف السياسية التي صاحبت ظهورها من جهة أخرى. دون إغفال للقيمة الفنية والفكرية الكبيرة للروايات وقدرتها على تجسيد الأزمنة، والأمل في اكتشاف مفاتيح جديدة لقراءة ماضينا وحاضرنا. وليلوغ الباحثة دفعها من هذه الدراسة إعتمدت على الوصف والتحليل كما أشارت إلى أنه لا بد لكل منهج أن يضحي بشيء من الحقيقة أو المعرفة على منبج أهدافه وتقنياته لتتولى مناهج أخرى إستدراك ذلك الإهمال. قسمت الباحثة العمل إلى مقدمة، وثلاثة فصول، وخاتمة.

باب المقالات

تحدوا آباءهم، بعد أن تعلموا على معتقداتهم الدينية المتعسفة.

أما الفصل الثاني (الاصطدام بالواقع وخيبة الأمل) فقد تناول فيه نتيجة اصطدام هؤلاء الأبطال بالواقع وهي رحلتهم في سبيل الإنتماء إلى الحضارة الراقية، بعد أن تشكلت في أذهانهم صورة نموذجية ومثالية عن الغرب، غير أن الواقع الأروبي-الحقيقي- لم يكن كما كان متصورا، فأصيبوا بخيبة الأمل من جهة الغرب هذه المرة.

أما الفصل الثالث (العودة إلى الأصل)، فهو تكلمة للفصلين السابقين، وللمرحلة الأولى منذ أن قطع المتكف المغاربي الطغف الصلة بنويع، لكن ليس رحلة نحو الأمام، وإنما رجوع إلى نقطة البداية، لأن الرحلة أساسا كانت دائرة مغلقة فلا خيار للمغاربي بعد فشله وضياعه إلا أن يعيد حساباته، من يكون في نهاية المطاف؟ ولماذا أراد الدفاع عن مقومات الحضارة الغربية ودفع الثمن من أجلها دون مقابل؟ ومن هنا يظهر زمن الوعي الذي يؤدي إلى الأصل والإلتحاق بالوطن الأم.

ولكن ما بلغت النظر أن العودة لا تتم بشكل طبيعي، كان ينسجم هؤلاء من جديد مع ذويهم بحكم تأثير متقاتلتهم، وتشبعهم بفكر مغايرة لمجتمعاتهم الأصلية التي لا ترضى بالأفكار الدخيلة، لذا جاءت نهايات كل الروايات مأسوية.

وكانت الخاتمة حوسلة جمع فيها ما توصل إليه من نتائج أهمها:

1- إن فكرة الصراع طبيعية ولزمية بين مختلف الأجيال تعود أساسا إلى إختلاف (سلفي) محافظ، يقابله تقدمي متطور) وإن كان الإستمرار المباشر هو مسببها، إلا أن ثمة عوامل أخرى غير مباشرة تساهم بدورها في التغيير.

2- يعود السبب في ظهور هذا الصراع إلى توحيد حضارتين:

- غربية متفوقة تريد فرض نفسها.

- شرقية مختلفة تدافع عن نفسها.

3- كانت النصوص شهادة على تاريخ طويل تراكم خلاله العنف وتكدس وتتاب على صناعته رجال نُسروا وراء الشعارات الثورية أو الدينية لتكريس الشرعية .

3- الخلاصة: النتيجة التي نخلص إليها من هذه الدراسة تكمن في نقطتين أساسيتين هما:

1-تنوع المنوعة:

- ما لاحظناه في رصدنا لمجموع هذه الرسائل هو إقدام الباحثين على مواضيع وإختصاصات متنوعة (نقدية، فكرية، روائية)، (القديمة أو الحديثة) لتنوع المنطلقات والتوجهات، فلكل دارس أو باحث مجال يستهويه، إلا أنه تبين من خلال تصنيفنا لمجموع الرسائل المنجزة بهذا المعهد استحوذت الدراسات النقدية على حجم أكبر من الدراسات الأخرى حيث مثلت نسبة 95.05 % من مجموع الرسائل المنجزة، وتليها الرسائل المحصورة في دراسة الرواية بنسبة 27.27 %، ثم الفكرية بـ 13.63 % من مجموع الرسائل المنجزة. ولعل هذا التنوع يعود إلى:

- طبيعة تكوين الباحث في هذا القسم، والتي مكنته من البحث في أي تخصص بجدارة وثقة.

- تفتح الباحث على ثقافة الآخر، أقصد تمكنه من اللغة الأجنبية مما يسهل له باب البحث ومقاربة النص بكل أنواعه (فكرية، نقدية، روائية) وفق مناهج حديثة. وما يؤكد هذا التفتح اعتماد الباحثين على كثير من المراجع الأجنبية حسب طبيعة الموضوع وما تقتضيه من ذلك. فمثلاً اعتمدت الباحثة "جميلة لعادي" في موضوعها عشرين مرجعاً أجنبياً، من ثلاثين مرجعاً، والباحثة "أبو شنب ودلا" اعتمدت على إثنتي عشرة مرجعاً أجنبياً من اثنين وأربعين مرجعاً، وورد في رسالة المرحوم "إسماعيل حاجيم" ستة عشر مرجعاً أجنبياً من مجموع واحد وأربعين مرجعاً، وغيرهم من الباحثين.

2- تنوع المنهج والدقة في تعديده:

حاولت الباحثة في الفصل الأول (جيور الأزمة) معرفة الأسباب التي أدت إلى نازم الوضع وإنفجار العنف، أهم أسباب سياسية تتصل بأزمة الديمقراطية، أم هي إقتصادية نتيجة فشل المخطط التنموي بالموازرة مع انخفاض أسعار البنترول في السوق العالمية، أم هي إجتماعية ثقافية تتصل بمشكلة الهوية وضعف النخبة المثقفة، أم هي سياسية وإقتصادية وثقافية وإجتماعية تفاعلت لتتجر الوضع؟

أما الفصل الثاني (صعود التيار الديني) فتناولت فيه طبيعة هذا التيار، ودراسة جانبه البشري والجانب الفكري والإيديولوجي، وناقشت مع الشخصية الروائية المثقفة - شعاراته ومدى جدتها ونطاقها مع الواقع.

أما الفصل الثالث (إنطلاق العنف) أبرزت فيه تداعيات ظاهرة العنف وما أفرزته من مأسى وكيف عاش المثقف تلك المرحلة للحرية والقياسية من حياته وحياة المجتمع، وكيف واجه قدر الإغتيال المجاني؟ وهل استطاع أن يجد حلاً أو خلاصاً لأزمته وازمة الوطن؟ أم لها تحت وقع الصدمة وبفعل قوة الهجمة؟ أما الخاتمة كانت جلسة من الإطباعات خرجت بها الباحثة من هذا البحث وهي:

1- هموم المثقف في رواية التسمينات لم تتجاوز حدود ظاهرتين متقاربتين متداخلتين أحدهما في هذه الفترة بالذات وهما:

- موقفه من قضية السلطة السياسية.

- موقفه من ظاهرة العنف وما تطرحه من أحداث وقضايا فكرية.

2- ظاهرة العنف تعود إلى: أزمة حضارة، وأزمة ثقافة، وأزمة الإختيارات التي لم تكن صائبة، فأفرزت فيها بعد سلسلة من الهزائم على كل المستويات الإقتصادية والإجتماعية والثقافية والسياسية.

المشكلة فسمحت لي بالبحث عن العناصر المكونة للنص من أصوات وألفاظ وتركيب....(9).

- تقول الباحثة "صيرة عاشي": اعتمدت المنهج البنوي بالتركيز على الباحث الفرنسي "جيرار جنيث" كونه الوحيد الذي قدم منهجية تحليل كاملة مما يعرف بالتفاعل النصي، ولقد تبينا منهجه لتجنب الاختلافات القائمة في تعيين المصطلح {...} واستعنا مع ذلك بالسميائية واللسانيات لتعيين خصوصية بعض النصوص انطلاقاً من توظيف بعض المفاهيم في علم الصوتيات ونحو اللغة"(10).

- وتشير الباحثة "ودا أبو شنب" إلى اعتمادها "المنهج البنوي ومرد ذلك هو تعاملنا مع أعمال نقاد بنيويين، أمثال "جيرار جنيث"، و"تريفان نودروف"، لكن طبيعة الفصل الثاني قادتنا إلى التحليل السميائي (البرامج السردية وتحليل الشخصيات)، واشتغلنا في الفصل الثالث وفقاً للأسلوب الأسلوبية...."(11).

- وتقول الباحثة "نبيلة زويش": "لقد ركزنا على السميائية ذلك لا يعني بتاتا إيماننا بأنها المنهج النموذجي المثالي، بل لأننا توخينا النظرة الأخرى للنص الأدبي من زاوية مختلفة مغايرة للمعهود، خاصة عندما يتعلق الأمر بنتائج ذقعة النصت عولجت بأشكال أحادية مركزة على المعنى / المضمون مهملة للآراء التي تنظم الملفوظات حول منطق سردي متباين من خطاب إلى آخر"(12).

وهذا التنوع في المدونة والمنهج دليل على توفر الباحث في جامعة تيزي وزو على إمكانيات كبيرة تؤهله للبحث العلمي في مستويات أكبر ودليل ذلك أن أصحاب هذه الرسائل-الماجستير- اعادوا كلهم رسائل الدكتوراه لو هم في صدد إعدادها.

تبين لنا من خلال إطلاعنا على الرسائل المنجزة في قسم اللغة العربية و أدائها، أن باحثينا لم يتقنوا في تعاملهم مع النص الأدبي (فكرياً، فنياً، روحياً) باتجاه دون الآخر، لكنهم انفتحو إلى مختلف اتجاهاته وحاولوا الإلمام بمعاملها وإجرائاتها، وإن أمكن القول أن تركيزهم على بعضها أظهر من تركيزهم على بعض، وإهتمامهم ببعضها أظهر من إهتمامهم بأخرى، هكذا نال المنهج البنوي والسميائي حظاً من العناية أكثر من حظ غيرها خصوصاً في مجال الرواية، يليها في نسبة الإهتمام المنهج الوصف التحليلي.

هذا ونجد الباحث في هذا القسم يجازف في تحديد المنهج في المقدمة بدقة، وهو على وعي نقدي بتوظيف آلياته وإجراءاته، وهذا ما يقتضيه البحث الأكاديمي. إلا هذا لا يعني تعامل باحثينا مع هذه المناهج الحديثة باعتبارها أجهزة صارمة تستوجب توظيفها. والخضوع لها والتقييد بمبادئها تقيداً تاماً، لكنهم توخوا سبل المرونة في هذا التعامل استجابة لطبيعة النصوص الأدبية التي تستوجب تعاملًا خاصاً ومن زوايا عديدة ومختلفة. ومن الجلي أنهم واعون بذلك إن إحتكامنا إلى ما يصرحون به في مقدمات أبحاثهم.

- تقول مثلاً الباحثة "نكري فروجة" في طبيعة المنهج الذي وظفته في بحثها: "اعتمدت المنهج الوصفي التحليلي الإحصائي، ركزت على وصف الظاهرة اللغوية كما هي دون إضافات، ثم تحليل تلك الظواهر باستعمال آليات النقد وتقديم البديل اللغوي، ثم التقييم ببعض الإحصائيات قصد الوصول إلى بعض الآليات التي بواسطتها يسمو النص الأدبي عن اللغة العادية على شكل ترسيمات موقعية لبيان درجة التواتر وكثرة توظيف مصطلح دون غيره. استندت من بعض الدراسات الأسلوبية كونها تضم البلاغة التي ينتمي إليها فن

مقاربة سيميائية للقصيدة الشعبية

أحمد كرومي نموذجاً

أ. الطيب بن محان

الفاعل والوقوف على علاقة الاتصال والانفصال مع موضوع القيمة الذي يعتبره موسير مفهوماً مركزياً³.

إن تحليل اللفظة والوقوف على معانيها المتعددة تجعلنا نتعرف على الحالة النفسية للشاعر لأن "الستعمال العلامة يؤدي إلى تداعي الأفكار"⁴.

وعليه نحاول الوقوف على البعد الدلالي للفظـة والبحث عن العلاقة الكاملة بين الشكل والمضمون وما تحتويه من ثنائيات الظاهرية والباطنية التي نستشفها من خلال السياق، خاصة وأن "القواعد السيميائية في منطقاتها المنهجية تساعد على فض بعض الإشكالات المطروحة على مستوى التحليل النصي"⁵.

واللفظة داخل النص مترجمة للمعنى المقصود. ولأن "بارت" يرى "أن اللغة الإنسانية ليست نموذجاً للمعنى فقط وإنما هي أيضاً أساسه"⁶.

وتحليلنا لقصيدة الشاعر المرحوم أحمد كرومي الموسومة بي: يا مولانا عاري عليك سلكتني يوم لتحير. حاولنا أن نسقط عليها المنهج الحدائري.

الملاحظة الأولى التي يمكن الخروج بها أنها جاءت مبينة على وحدات أساسية كبرى تفرعت من كل جزء منها عناصر فرعية، والعناصر مجتمعة تدور في فلك الاستعطاف والفرجي، والشعور بالذنب نتيجة ما اقترفته النفس الأمارة بالسوء. مما دفع الشاعر إلى التومل والتأمل العفو.

إن التعامل مع النص الشعري وفي زمرة المناهج المتداخلة المبينة على أيديولوجيات متباينة حيناً ومتداخلة حيناً آخر، يعد مغامرة يرتسم للدارس في أحضانها، وبذلك يكون تحليل النص الأدبي بمثابة البحث عن تير على حد تعبير الدكتور عبد المالك مرتاض، والنص الإداعي لم يعد يملك العلاقة الحقيقية مع صاحبه بقدر ما أصبح يفهم من دأله، عبر مفتاح رمزي تجعله اللغة داخل السياق حيث تؤدي وظيفتها ضمن الجملة، وفي هذا السياق يندرج هذا العمل قصد الكشف عن جماليات الشعر الشعبي ومحاولة بعثه في ثوب نراه قادراً على تحقيق هذا المبتغى، والمناهج الحديثة لها قدرة لتحكم في معاني النص، لأن: "اللغة من خلال رصد دائرة المطابقة في بعض ما تتضمنه من دلالات الكلمة بوصفها ذات مستويات عديدة في البناء التركيبي للنظام اللغوي، سواء من حيث نمط الموصفة أو من خلال الحدود الموسومة"⁷.

إن المنهج السيميائي الذي ظهر في بداية القرن بدءاً بالعالم السويسري غاردينار دي موسير⁸ إلى ولادته الحقيقية على يد كيريماس⁹ ورولان بارت¹⁰ ومن سار على دربهم، فهذا المنهج حاول أن يقرأ للنص من الداخل بعيداً عن كل العوامل الخارجية باعتباره ظاهرة لغوية¹¹ تجعلنا المنهج السيميائي نقف على العناصر المكونة للخطاب الشعري، ونحدد من خلاله القيمة التي تكون عنصراً أساسياً في تحريك

³ ماريل داسكال الاتومات السيميولوجية المعطرس من 30 بتصرف.

⁴ محمد نظيف، ما هي السيميولوجيا، ص 43.

⁵ رشيد بن مالك، نفس المرجع، ص 90.

⁶ فكتور ميهار، دروي في السيميائيات، ص 29.

¹ د. عبد القادر فخر، دلالاتي النص الأدبي، ص 6.

² رشيد بن مالك، بحث أنيل شهادة نكروا، ص 89.

- إلى الأنت قدرته لا متناهية، عالم الغيب، فالذات الإلهية تملك القدرة والإرادة على تنفيذ الأمور فهي إذن مؤسسة لفاعل منذ برنامج الأنا باعتباره بملك القدرة على وجوب الفعل في قوله: ما خفانكشي خافية

سيدى راتى: نرجى فضايك تجود علي.
يتجلى ذلك من خلال الفعلين نرجا- تجود.

فالرجاء { دليل القدرة الجود

نستنتج من خلالهما أن لذات الإلهية مؤهلة لتحقيق الفعل المرغوب وهو العفو وبذلك تكتشف هذه القيمة عن الطاقات التي يملكها لفاعل وعن استعداده لتنفيذ الأداة³.

يقول في هذا المقطع:

يا مولانا عاري عليك سلكني يوم لنحير
ولت الداري بالغيب ما خفانكشي خافية
سيدى راتى نرجا فضايك تجود علي
راتى نترجى الله وطالب الشفاعة لغير

ما نطلب عي من غير كان هو الداري بي
ما نطلب عي من غير كان هو مول التكبير

في هذا المقطع يركز الشاعر على القدرة الإلهية ملتصقا الصفيح والغفران مستعينا بأملوب النداء الذي يفيد التوسل والاستعانة وطلب المغفرة ويمكن الحالة النفسية التي كان يتخبط فيها الشاعر مما جعل القصيدة تكسوها مسحة من الحزن والكآبة. وما توظيفه للواء المشددة لخير دليل على ذلك، كما نجد التقاسب بين الألفاظ، فعندما كان يصعد الحديث عن الخالق، كانت الأسماء أنصب وعندما يتوجه بالخطاب إلى نفسه "الأنت" كانت الأفعال أطوع.

الأنت	الأنا
مولانا	سلكني
سيدى	نرجى
الداري	نطلب
مول التكبير	

نجد القصيدة من هذا المنطلق تحتوي على: تمهيد، عرض، خاتمة.

- التمهيد: هو الوحدة الافتتاحية ويضم ثماني أبيات، وفيها يتوجه الشاعر إلى الخالق ليظهر عظمته وقدرته.

- الوحدة المركزية: تحتوي على سبعة وأربعين بيتا وهي صلب الموضوع وفيها ركز الشاعر على عنصر التوسل وإظهار خوفه من العقاب، يعترف بذنوبه ليتم له العفو ويتوب إلى خالقه فتشمله الآية القرآنية: "لم يعلموا أن الله هو يقبل التوبة عن عباده ويأخذ الصدقات وإن الله هو التواب الرحيم"⁴

- الوحدة الختامية: وفيها يتوجه بالخطاب إلى النبي الكريم ملاحا إياه، منتظرا شفاعته، فكثر من الصلاة على خير البشر لينال رضا، مصداقا لقوله تعالى: "إن الله وملائكته يصلون على النبي يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليما"⁵

مولانا عاري عليك سلكني يوم النجى
وانت الداري بالغيب ما خفانكشي خافية
سيدى راتى نرجا فضايك جود علي
راتى نترجى الله وطالب الشفاعة لا غير
والقصيدة وفق هذا البناء لا تخرج عن إظهار الفقر والذنب وطلب النجاة والمغفرة. ففي المطلع يفتح الشاعر قصيدته بالنداء للخالق باعتباره هو المخاطب والشاعر المخاطب وفي الوقت نفسه للروي للقصيدة، ومن هنا تحتوي القصيدة على الأبيات المشكلة للخطاب فهناك ضمير المتكلم "الأنا" الممثل في إياه (عاري- سلكني) المتوجه إلى "الأنت" المجددة في الذات الإلهية: يا مولانا، كاف الخطاب عليك، أنت، الداري. فالخطاب من الأسفل إلى الأعلى.
- من الأنا صاحب القدرة المحدودة، المعرض للنسيان، المعترف للإثم.

¹ الشوية الآية 103
² الأحزاب، الآية 55

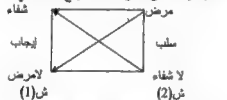
³ رشيد بن مالك المرجع نفسه، ص 120.

عطيتني بجناحك لا تخيب لي تنظير
ولحفظني يا رب وكون لحجاب علي
هذا النداء مؤشر للتوسل ودليل على قوة
المخاطب وضعف المخاطب واحتياجه، ولعل
هذا التقابل الموجود بين القوة والضعف،
الذنب# والمغفرة، الميت#الحى، كل ذلك ليميز
الحزن العميق والخوف الشديد والإقرار بالذنب
واستصغار النفس هكذا يجعل التقابل مستمرا
لاكتساب العفو والوصول إلى المبتغى.

يا لمكون لكون جيتك جاء البشر
هو وصحابه كاملين وجميع الأنبياء
حتى أتى راني جيت قاصدك فيك نظن الخير
راه طيبي بين يدك يا الحى تراجع بي
لعبت بي نفسي فعت سباح كما لهوير

ماذا تعبت الخالية ثم تغيب في
لعبت بيا وأنا صغير ما عارف كيف ندير
يا خياني راها جلاتني ذي المنسية
توظيفه للألفاظ (حتى أتى قاصدك) فهو يرجو
العفو قبل العقاب، وينتقي صورة رائعة لهذا
المرض النفسي الذي أصبح ملازما له، ظل
هائما مجنونا وجاء الإلحاح ليدل على الرغبة
في لتوبة ولهفة التوصل بين المخاطب
والمخاطب لا سيما وأن الأفعال الموظفة تناسب
مدلولات الذنب-لعبت، تغيب، جلاتني.

كلها تعبر عن مرحلتين متباينتين:
الأولى جنون للثانية شفاء، وانطلاقا من هذا
التقابل يمكننا أن نجرب عنه بالمربع السيمبائي:



هارب لك بذنوبي تفكني ما تشكي للخير
رافع لك كفافي وجبت لك خاتم لنبيا

صفات الخالق ثابتة مما جعله يوظف الأسماء
في حين أن الأفعال تناسب الحركة والاستمرار
وكل شطر يحتوي على صفة في الخالق يقابلها
فعل طليبي من "أنا" الرلوي.

يا مولانا	سلكني
سدي	نرجا
مول التعبير	نطلب
رازق لعباد	حسن وجود

وفي هذا الأسلوب تعبير عن عظمة الخالق
وتجيبه. ونوع الشاعر في مخاطبة الخالق
ليؤكد قدرته المطلقة وبذلك ينسب تكاله على
الذات الإلهية "مولانا-فضالك- أنت- سدي -
الله - هو".

فهذا التتبع: يوحي بتعظيم الخالق، بيده الملك،
يقبل لتوبة، يرزق العباد، وبذلك يتم تحديد
الأشكال المتنوعة لحضور المعنى وصيغ
وجوده¹ ومن ورائها يكون العفو والمغفرة.

وليؤكد تلك الرغبة في التوبة، وإقراره بالذنب
يتخذ من القرن الكريم لتمامه فهو يوظف
الألفاظ المستنبطة من الكتاب .

"سدي راني نرجى فضالك "ومن يتق الله
يجعل له مخرجا ويرزقه من حيث لا يحتسب²
أنت الداري بالغيب

أنت رازق لعباد
أنت رازق لعباد حسن وجود علي بالخير
وأعطيتني من معطاك كيت من والديا
تملك الذات الإلهية الكفاءة والقدرة على الفعل
فهي بذلك مؤسسة لتنفيذ هذا البرنامج ومؤهلة
للقام به وهكذا يكون التقويم منطقيا بالإيجاب.

يا ربي ليك شكيت يا الحى لتاني التنظير
بالمكون لكون من الظالم جود علي
هارب لك بذنوبي تفكني ما تشكي للخير
رافع لك كفافي وجبت لك خاتم لنبيا

دلالات الإيجاب .	دلالات السلب
• تعظيم الخالق	• إتياع النفس
• طلب الشفاعة	• والشيطان
• والنجاة	• عصيان
• السعي في	• المخلوق
• الثبوة	• اقتراف الإثم

والطامع في سينوا يسلكوا يوم الحشرية
والطامع في سينو يوم الناس التسير
يوم يكون الصراط والمقص والميزانية
يجعلنا من القوم السالكين التابعين البشير
يعمل حسناتي ياسرين من عنده وفيه.

لذا وأمل أن حسناته عن سيئاته خاصة وأن
الشاعر يشعر بالذنب لتظهر معاناته من خلال
الألفاظ: الصراط - المقص - الميزان. وبالتالي
يتجلى رمز الجزاء (الجنة، النار) ويطفو
مطمح الرجاء والحشر في زمرة التابعين لسنة
الرسول صلى الله عليه وسلم.

الطامع الآتية / يسلكو الهو

خوف
العفو
بعث روح الأمل في

هكذا يقرأ بوحدانية الخالق لأن الأمل مرهون
بعفوه.

يا بنادم نوصيك لا تبع رأي المعرير

عندك ترمي رجلوك في الزراندب المخفية

قدامك فتاوا قوم ما بقى غير الله خبير

أحصراه حصراه لا نقول أدوم الدنيية

ولا حصناتك ياسرين منهم تريخ وتدير

ولا هما خصوك يحسبك من الجهلية

صدر الخطاب في هذا المقطع عن الإدراك
والوعي لحقائق الأشياء مما جعل الشاعر

باب المقالات

ولدت لفظة هارب لتوحي بعمق التوسل والهدف
في النجاة، رحمته وسعت كل شيء يستجيب
للعباد يوجد على المحسن ويغفر للمسيء وبهذا
تكون المعادلة الثنائية متبقة من العنصر
الأساسي هي حماية الخالق لعباده دون استثناء
(المحسن والمسيء). كلاهما يتلقى الثواب
والجزاء بالإيجاب أو بالسلب تظهر في هذه
الخطاطة.



ويتجلى في أن المحسن في ارتباط وفاق بقيمة
الموضوع (الجنة) في حين يبتعد عنها المسيء.
الفاعل المحسن في وصلة مع الموضوع

ف (م)

أما المسيء في فصلة عنه
وفي هذا المقطع الموالي.

غطيني بجناحك لا تخيب لي تنظير

واحفظني يا رب وكون لحجاب علي

جينا لك الملائكة ومحمد البشير

قعد بنا الميزان لا تخلي من مكفة

ارفع عنا ذا لباس يا العلي مول التكير

يا من خلقت القول يا العالم بالمائية

جبر حالي وأوف منايتي والصبار ينير

نجد أفعال الإمر : قعد، ارفع، حير، أوف كلها

تعظيما للخالق وإظهارا لقدرته على العفو

والصفح، وبذلك تبرز دلالية الأفعال التي يلمس

من خلالها الشاعر النجاة.



مما جعل الآيات لا تخرج عن حقلين دلاليين
أحدهما موجب وتأتيها سالب.

ليخصص المقطع الأخير للصلاة على النبي الكريم
تفنن في الدعاء ولختر في كل بيت ظاهرة يراها
ملائمة.

من خلال هذه القراءة يمكن القول أن القصيدة عند
هذا الشاعر تعتمد على ثنائية الحضور والغياب
تتعلق القصيدة من النهاية إلى البداية من حيث
كانت الذنوب إلى البحث عن التخلص والنجاة
بدليتها غياب الوعي، ونهايتها حضوره، وهكذا
تكون النهاية والبداية في تناسب محكم وهو ما
يطابق رأي الدكتور عبد الحميد بورايو وبواسطته
يكون طلب العفو نتيجة لإثم سابق وفي كلتا
الحالتين تكون القصيدة تعبيراً "عن قيمتين
متضادتين إحداهما إيجابية والأخرى سلبية، الأولى
ترتبط بحالة لا واعية، والثانية بحالة واعية".¹

وبذلك يعود الشاعر من حالة الإغتراب الجزئي،
يترك الوقوع ويواجه الحياة من جديد، فينجو في
نهاية المطاف وذلك ما يسعى إلى تحقيقه كل إنسان
مؤمن.

المراجع المعتمدة

- د/عبد القادر فيدوح، دلالة النص الأدبي.
- د/عبد الحميد بورايو، منطلق السرد، ديوان
المطبوعات الجامعية.
- د/حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار
تبرقال للنشر، ط1، المغرب
- د/محمد نظيف ما هي السيمولوجية؟ إفريقيا
الشرق.
- مرسيليو داسكال، الاتجاهات السيمولوجية
المعاصرة، ترجمة د/محمد الحمداني مع
آخرين، دار إفريقيا للشرق، الدار البيضاء،
1987.
- د/رشيد بن مالك، بحث لنيل شهادة دكتوراه
دولة.

1. د. عبد الحميد بورايو، منطلق السرد، ص167.

ينصح الآخر -دون تحديد هويته يظهر من
خلال لفظة (بنادم) يطلق مع الإنسان ذكرا كان
لم أنثى- لتصل نصائحه حدود الإنسانية، من
المرحلة الأولى إلى النهائية.

الشيطان ← جمال مزيف ← زلايب محمية

الحالة الأولى ← تحويل ← الحالة النهائية

وبذلك تثبت ضمنا ما يعادل أعمال الشيطان
ليبقى الأمل يطغى على اليأس وللقنوط

ذنب.....حصدات

تحصر....أمل

خسران.....ربح

جهنم تسقى وتقول يا لشاقي كيف دير

راه مقامك منعوت في الصهود الدخالية

لمزاهد في دينو راه هانم كيما ليعير

ولا عند خراج كوشتو راها محمية

وبهذه الأبيات يصل الشاعر إلى المرحلة الأخيرة
التي تدرج بها منذ البداية، فالحشاء والعذاب تنجر
عنهما عواقب وخيمة نقلتها الألفاظ التالية:(جهنم-
مقام منعوت- كوشة محمية).

يرزها في هذه الرسمة:

النتيجة



هكذا خصص الألفاظ للموحية لذلك فالعقاب يكون
فيه الصهود-كوشة-محمية، أما في حالة العفو
والإيقاظ يبرزها في المقطع الأخير مستعينا بشفاعة
الرسول صلى الله عليه وسلم.

للي باغي بنجا لا يخالف قول البشر

يرجع من قوم الصالحين الماديات أهل الذنية

صلى الله وسلم على لمفضل مفتاح الخير

صلى الله وسلم على النبي ما دلم الدنيا

قد عداد الغنام وللنمل واللي مخفية

قد الدارك واللي يبان في الأرض والغدير

نظام الابتداء في شعر ابن الحجاج

أ. بوحوش مرزاة

«نادرون هم القراء الذين يعرفون ابن الحجاج،
ولقد منهم من سمع بأبي المظهر الأزدي»
(^١). فالكتب المدرسية بل حتى المؤلفات
الجامعية لا تكاد تذكر مثل هؤلاء الرواد.

فابن الحجاج الذي يعد من سحرة الشعر لا
نجده يدرس في معظم إن لم نقل في كل
الجامعات العربية. ولا يعرف إلا من قبل ثلة
من الباحثين المهتمين بالشعر العربي القديم.

إن الوعي الفني عند أسلافنا أصمق وأشمل
مما هو عليه عند المحدثين. فـ «الثعالي» الذي
يصفه صاحب الخيرة بقوله: «إنه كان في
وقته راعي ثلعات العلم وجامع اثنيات النثر
والظلم، رأس المؤلفين في زمانه وإمام
المنصفين بحكم أقرانه» (^٢). هذا الأديب المحقق
العالم بكتاب الله صاحب تفسير (الجوار الحسان
في تفسير القرآن) لم تمنعه غفلة ولا ورعه عن
جمع أبيات ونوار وملح الشاعر (أحمد بن
الحجاج) في مدونته المشهورة (بيتة الدهر).
«وقد أخرجت من ملح الخالية من الفحش
المفرط، الخالية بأحسن المقرط، ونوادر التي
تسر النفس، وتعيد الأثر» (^٣) هذه الأشعار التي
أفرد لها الثعالي ثمانين صفحة من كتابه يتيمة
الدهر. لو اطلع عليها القراء اليوم لاتهموه
بالمجون والخلاعة. وهو منهما براء.

نجد ما يمثل هذا الوعي عند «بدیع الزمان
الهذلي» في مقاماته المشهورة. حيث الطريق
قصير بين الحان والمسجد:

ساعة أزم محرابا

ولآخرى بيت حان

وكذا يفعل من يعقل

في هذا الزمان (^٤)

«إنه في الشعر درجة امرئ القيس وإنه لم
يكن بينهما مثلها، لأن كل واحد منهما مخترع
طريقة...» الثعالي
فاتحة القول:

أما أن الأولي للانكباب مجددا على تراثنا
العربي القديم بمختلف حقوله المعرفية والفنية
لكشف الثام عن أجناسه الأدبية المهجورة،
وأعلامه المغمورين؟. لأنك لو رحت اليوم
تسأل الكثير من المثقفين عن «السرد العربي
الكلاسيكي فإنه سيذكر بعضهم طفولته
والمدرسة الابتدائية، ويقول لك (كائلة وديمة)،
ثم يلوي شفتيه، ويحرك يديه بيأس ويضيف
(رسالة الغفران) و (الزواج) و (المقامات).
وبعد ذلك يسكت ولن تستطيع أن تتزج منه
عنوانا آخر. قرون من السرد يخلخلها لك في
أربعة أو خمسة عناوين، ثم لا يكتفي بهذا بل
يشعر بأنه لا يرضى بهذه المؤلفات ولا
يعتبرها صالحة، ولا يمنعه من إعلانه احتقاره
لها. إلا خشيته من هوان الآباء والأجداد» (^٥). في
حين نجد السرد يتوزع في مصادر متنوعة
المضامين والمقاصد. فكما يوجد في أصول
الأدب التي نذكرها ابن خلدون في مقدمته (^٦)
(البيان والتبيين) للجاحظ و(أدب الكاتب) لابن
كثير و(الكامل) للمبرد و(النوار) للقالبي. يوجد
كذلك في (الأغاني) لأبي الفرج الأصبهاني،
(نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) للتتويحي،
(الديارات) للشلبشتي و(زهر الآداب)
للحصري...

هذه المعرفة الغائبة اليوم أو المغيبة بحجة
أنها لا تقدم الصورة المرغوب فيها عن تراثنا.
نجدها كذلك مع الكثير من الأعلام والأدباء. فـ

في سير هؤلاء المبخوسين حظوظاً يوم القسمة. فإن النص قد تمل من الدوب في الجد...»^(٨٤).
تأصيلاً لهذا الوعي نحاول من خلال أوراق هذا البحث الكشف عن شعر "ابن الحجاج" وعن طريقته الفنية التي تعادل طريقة امرئ القيس. فمن هو ابن الحجاج؟ وما هي مكانته الفنية؟

ابن الحجاج ومكانته الفنية:

يكاد يجمع كتاب التراجم والسير^(٨٥) على هذا المسرد المقتضب عن حياة ابن الحجاج: فهو أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن محمد بن جعفر بن محمد بن الحجاج النيلي البغدادي، شاعر فحل، من كتاب العصر البويهي. ذو المجون والسخف في شعره. كان فرد زمانه في فنه فإنه لم يسبق إلى تلك الطريقة مع عبوبة ألفاظه، وسلامة شعره من التكلف، مدح الملوك والأمراء والوزراء والرؤساء. وديوانه كبير. لكثير ما يوجد في عشر مجلدات. والغالب عليه النهزل، وله في الجد أيضاً أشياء حسنة. توفي يوم الثلاثاء السابع والعشرين من جمادى الآخرة سنة إحدى وتسعين وثلاثمائة. وحمل إلى بغداد رحمه الله تعالى. ودفن عند مشهد موسى بن جعفر عليه السلام. ولوصى أن يدفن عند رجله. وأن يكتب على قبره «وكلبهم بأسط»^(٨٦).
فراعيه بالوصيد^(٨٧).

وكان من كبار الشعراء الشيعة رآه بعد موته بعض أصحابه في المنام. فضأله عن حاله، فأنشد من (مجزوه الرجز)^(٨٨):

لقد سوء مذهبي

في الشعر حسن مذهبي

لم يرض مولاي علي

سبي لأصحاب النبي

مكانته الفنية تتجلى في المرتبة التي وضعه فيها الشعالي: «إنه في الشعر في درجة امرئ القيس. وإنه لم يكن بينهما مثلها. لأن كل واحد منهما مخترع طريقة»^(٨٩) فأمرؤ القيس الذي جعله ابن سلام الجمحي على رأس الطيقة

هذا الوعي في تعايش مسارين منفصلين. لما وصل إلى المحدثين أصابه التحريف والتشويه. فالشيخ محمد عبده عند شرحه لمقامات الهمداني حذف (المقامة الشامية) وفقرات من (المقامة الرصافية) و(المقامة الدنيارية) مبرراً ذلك بقوله: «إن في هذا المؤلف من مؤلفات التبديع رحمه الله لفتنا في أنواع الكلام كثيرة ربما أن منها ما يستحي الأدب من قراءته، ويخجل مثلي من شرع عبارته، ولا يحمل بالسذج أن يستشعروا معناه. لو تنساق أذهانهم إلى مغزاه. وأعوذ بالله أن أرمي صاحب المقامات بالكمة تنقص من قدره، أو أعيبه بما يحط من أمره. ولكن لكل زمان مقال، ولكل خيال مجال. وهذا غرنا في ترك المقامة الشامية. وإغفال بعض جمل المقامة الرصافية...»^(٩٠).

إن الحكم الذي استند إليه محمد عبده في حذفه بل في تشويهه لهذا التراث الأدبي المتعبر ذو دلالة أخلاقية دينية. في حين يدني الفصل في عالم الإبداع بين الحكم الأخلاقي والحكم الجمالي. «قلو كانت الدينانة عارا على الشعر. وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر، لوجب أن يحى اسم أبي نواس من اللواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات. وكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر. ولوجب أن يكون كعب بن زهير ولبي الزبيري وأضرابهما ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وآله وعاب عن أصحابه بكما خرسا فمحمين. ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر»^(٩١).

مثل هذا الوعي نجده - كذلك - عند أحد أعلام السلف وهو "ابن الجوزي" الذي لم يمنعه دينه وورعه من تأليف كتاب كامل عن المغفلين سماه (أخبار الحمقى والمغفلين). قال عن دواعي تأليفه: «لأن يروح الإنسان قلبه بالنظر

إلى المضحك لحكايته. كما يحتاج إلى الناسك لخطته، ويحتاج إلى أهل الهزل، كما يحتاج إلى أهل الجد والعقل»^(xvi).

هذه المكانة جعلت المتلقين لفنه يثلهون على شعره. فكثيراً ما بيع ديوان شعره بخمسين ديناراً إلى سبعين.

وقد لخص الشعالي في فاتحة الباب السابع من المجلد الثالث مكانة ابن الحاجاج تلخيصاً فريداً: «إنه فرد زمانه في فنه الذي شهر به، وأنه لم يسبق إلى طريقته، ولم يلحق شأوه في نمطه، ولم ير كافتدائه على ما يرد من المعاني التي تقع في طرزه، مع سلامة الألفاظ وعذوبتها، ولتنتظامها في سلك الملاحاة والبلاغة. وإن كانت مفصحة عن السفاقة، مشوبة بلغات الغلدين والمكدين وأهل الشطارة»^(xvii).

مذهب الفني:

مذهب الفني وطريقته في صناعة الشعر نحول ملامستهما من خلال الوقوف مع قدرتين فنيتين:

أولاهما: تشويش الأغراض الشعرية:

كتب ابن الحاجاج في الأغراض الشعرية المختلفة شأنه في ذلك شأن معاصريه. إلا أنه نهج - في بعضها - نهجا مغايراً خاصة في المدح والثناء والحماسة.

- إن المدح عند ابن الحاجاج اتخذ شرعة مغايرة للمألوف الشعري. فهو لا يتغنى بشجاعة وبسالة الممدوح، ولا بكرمه وجوده. إنما يتغنى بصفات أخرى، مغالفاً ما عده قدامة بن جعفر من صفات التغني بالممدوح وهي «العقل والشجاعة والعدل والعفة، إذا كان القاصد لمدح الرجال بهذه الخصال مصيباً، والملاح بغيرها مخطئاً»^(xviii). فقد خالف ابن الحاجاج هذا المسلك ومع ذلك جاء مدحه متميزاً بديعاً.

فقد مدح عز البولة (بختيار) قتلاً^(xix):

الأولى من شعراء الجاهلية. لم يجعله في تلك المكانة لأنه قال ما لم يقله غيره من سابقه. إنما طريقته الفنية المبتدعة: «فاحتج لامرئ القيس من يقدمه وليس أنه قال ما لم يقولوا، ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعتها، استحسنتها العرب واتبعتها فيه الشعراء منه: استيقاف صحبه والبكاء على الدينار ورقة النسيب وقرب المأخذ وشبه النساء بالظباء والبيض، والخيول بالعبان والعصي. وقيد الأولاد وأجاد في التشبيه وفصل بين النسيب وبين المعنى. وكان أحسن طبقته تشبيهاً»^(xx).

كذلك الشأن عند ابن الحاجاج فهو مبتدع طريقة المسخف في الشعر. فقد قال عن نفسه:

رجل يدعي النبوة في المسخف

ومن ذا يشك في الأنبياء

جاء بالمعجزات يدعو إليها

فأجيبوا يا معشر المسخفاء^(xxi)

يوضح هذه الطريقة الفنية الشعالي ويشيد بها: «هو وإن كان في أكثر شعره لا يستتر من العقل بمسخف، ولا ينيي جل قوله إلا على مسخف، فإنه من سحره الشعر وعجائب العصر»^(xxii). أو كما قال لذهبي: «شاعر العصر وسفيه الأنس وأسير الفحش! كان أمة وحده في نظم القبائح وخفة الروح»، وقال أبو حيان: «بعيد عن الجد، قريع في الهزل، ليس للعقل من شعره منال، على أنه قويم للفظ سهل الكلام».

سَخَفَ الشاعر وخفة روحه لم تمنع الملوك والأمراء من الاستماع إليه وتقريبه منهم. «فلقد مدح الملوك والأمراء والوزراء. فلم يخل قصيده منهم من صفات هزله، ونتائج فحشه، وهو عندهم مقبول الجملة غالي مهر الكلام. موفور الحظ من الإكرام والإتعام»^(xxiii).

لأن مجالس الملوك والأمراء كما يوجد فيها الجد يوجد الهزل: ف «الملك يحتاج إلى الوضع للهو، كما يحتاج إلى الشجاع لباسه، ويحتاج

ولم تقس يوسفًا إليك كما
نجم السهي لا يقاس بالقمر
كما جعل يوسف الجديد (بختيار) يلاحق
(زليخا) ويطاردها في المنزل ذي الغرف
المتعددة:

لأنني عالم بأنك لسو
شممت ربا نسيهما العطر
سبقتها ولازبقت تتبعها
ما بين تلك البيوت والحجر
ولم تزل بالكئين تقصرها
من قبل وقت العشا إلى السحر

بعد هذا في أي عرض يمكن تصنيف هذه
القصيدة؟ «أمازل بالإمكان الحديث عن
المدح؟ تصوير تسمية الأنواع مع ابن الحجاج
غير ثابتة. وتعرض الأغراض التقليدية
لمحاكاة ساخرة (يا روبا) ولذا فهي عرضة
للقبول والتشويش في الوقت ذاته» (podi).

7 - موقف آخر: سقوط امرأة من السطح
وموت. هذا المشهد الدرامي يبعث الشفقة
والعطف والأسف والحسرة. كما يقتضي في
الحرف الشعري حضور مرثية مؤثرة. لكن
تشويش الأغراض عند ابن الحجاج ونبوته في
المخف دفعت إلى تخيل وضع ما جن ثم يبدأ في
تصويره فتتغير النغمة وتحصل على محاكاة
ساخرة للمرثية.

فقد قال في رجل سقطت امرأته من السطح
فمائت (body):

عفا الله عنها إنها يوم ودعت
أجل فقيد في التراب مغيب
ولو أنها اعتلت لكان مصابها
أخف على قلب الحزين المعذب
ولكن رأت في الأرض أفعى مجذلا
على قدر غرمول الحمار المشغب
فظنته ليرا والظنون كسوانب
إذا أخبرت عن عام ما في المغيب
وأهوت إليه من يقاع ودونه

فدبت وجه الأمير من قمر
يجلو القذى نوره عن البصر
فدبت من وجهه يشككني
في أنه من سلالة البشر
إن زليخا لو أبصرتك لما
ملئت الحشر لذة النظر
ولم تقس يوسفًا إليك كما
نجم السهي لا يقاس بالقمر
وكان يا سودي قبالك إذا
هربت منها يتقدم من دبر
بل وحياتي لو كنت يوسفًا
لم تك من تهمة العزيز بري
لأنني عالم بأنك لو

شممت ربا نسيهما العطر
سبقتها ولازبقت تتبعها
ما بين تلك البيوت والحجر
ولم تزل بالكئين تقصرها
من قبل وقت العشا إلى السحر
وقد علمنا بأن سيدنا
الأمير ممن يقول بالظن
ولم تكن تلك تشككي أبدا

ما كان من يوسف من الحذر
طبعك كالماء في سهولته
لكن أبو الزبرقان من حجر
إن الملوك الشباب ما خلقوا
إلا صلاب الفؤاد والكرم

إن ابن الحجاج في هذه القصيدة لا نجده
يتغنى بشجاعة أو كرم (بختيار) إنما طريقته
في الفن جعلته يسلط الضوء على الجمال
الذكوري للممدوح (وجه الأمير من قمر).
كما أن القصيدة تحيل إلى التراث الديني بيد أنه
لا يلجأ إلى هذا الأخير «إلا لمناقضة معناه أو
تحريفه» (podi) قصة يوسف (عليه السلام) حاضرة في
نسيج القصيدة غير أن الشاعر يمتنع إلى جانبها
قصة (يوسف آخر) (بختيار). الذي جعله أعلى
جمالاً من يوسف ذاته:

لأنني عاقل ويعجبني
لزوم بيتي ولكره السفر
الخيخ نصف النهار يعجبني
والماء بالثلج باردا خصرا
والشرب في روشتي أقول به
كما أرى الماء منه والقمر
ولا أقود الخيل للحلق بلى
أسوق بين الأزقة البقرا
هوهات أن أحضر القتال وأن
ترى بعينيك فيه لي أثرا
بل الذي لا يزال يعجبني السبيب
بالليل خائفا حذرا

إن ابن الحجاج لا يخفي خوفه من ركوب
الخطر. وأنه لا يقوى على ركوب الخيل
الحياق. بل يصرح بجبنه وخوفه... وهو النهج
غير المألوف في الشعر العربي قديمه وحديثه
في المعارك والحروب.

أخراهما: تشويش المعجم الشعري:

كما تميز الإبداع الشعري- عند ابن
الحجاج- بالمحاكاة الساخرة للموروث الشعري
للقديم، وتشويش الأغراض الشعرية. تميز-
أيضا- بتشويش المعجم الشعري.

إن في قصائد ابن الحجاج تجاور بين
لمعجين متعارضين. وهو ما لاحظته الثعالبي-
قديما- عندما قال: «إن ابن الحجاج يشوب
الأنفاظ الشريفة المنتظمة في ملك البلاغة
بلغات الخلدنيين والمكديين وأهل الشطارة»^(pccv)
هذا التجاوز المتناقض نراه حتى في القصائد
التي وجهها للملوك والأمراء، والوزراء
والرؤساء، فلم يخل قصيدة فيهم من صفات
هزله، ونتائج فضسه، وهو عندهم مقبول الجملة
غالبية مهر الكلام، موفر الحظ من الإكرام
والإعلاء»^(pccvi)

من ذلك قوله^(pccviii):

بالله يا أحمد بن عمرو

تعرف الناس مثل شعري

ثمانون باعا في علو مصوب
فصارت حديثا شاع بين مصدق
تحققه علما وبين مكذب
سعى للطمع المردي إليها بحثها
ومن يمثل أمر المطلاع يعطب
فاعظم يا هذا لك الله رب- بها
وربك أجر التكل في شاة لشعب
لخداع الفني حاضر في هذه القصيدة
فالمثلي للبيتين الأولين يتصور أنه أمام مشهد
محزن يبعث على الأسى والعطف. لكنه
سرعان ما يصدم بمشهد ماجن يبعث على
التقزز والسخرية. كما أن القصيدة تسفر عن
تراث أدبي مكن الشاعر من سعة التخيل
والقدرة على التصوير. فقد جعل طمع هذه
المرأة كشاة لشعب. فقد قيل لأشعب: هل رأيت
أطمع منك؟ قال: نعم، شاة كانت لي على سطح
فقطرت إلى قوس فزح فظنته حبل فت (نوع
من النباتات)، فاهوت إليه وأثبة، فسقطت من
السطح فانثقت عنقها.

فاعظم يا هذا لك الله ربها

وربك أجر التكل في شاة لشعب
- لما مواقف الحرب وما تقتضيه من
حماسة وشجاعة. نجد مثل هذه المواقف تدفع
ابن الحجاج إلى التغني بفضائل الجين والخور.
فقد أراد الوزير على الخروج معه لقتال أهل
البطيحة. فقال^(pccv):

يا سائلي عن بكائي حين رأى

نموج عيني تسابق المطرا

ساعة قيل للوزير منحدر

أسرع لمعي وفاض منحدرا

وقلت يا نصص تصيرين وهل

يعيش بعد لفراق من صبرا

شاوخته والهوى يفتسه

والرأي رأي الصواب قد حضرا

أهوى لتحذاري والحزم يكرهه

وتارك الحزم يركب الغررا

بل حتى القصائد التي اعتبرها الثعالب خالية
من السخف نجد بها هذا التجاوز بين الألفاظ
الشريفة المنتظمة في سلك البلاغة من جهة
ولغة السخف وذكر المقائر من جهة أخرى.
حتى سئل يوما «ابن سكرة عن قيمة ديوان
شعره، فقال: «قيمته بريخ» أي لكثرة ما يشتغل
عليه مما يقع فيه» (pood). فقد قال:

وهذي للقصيدة مثل العروس
موشحة بالمعاني الملاح

بلا نفة من صا عارض

ولا وزن خسرلة من السلاح

فلو أنها جعلت خطبة

لكانت تحل عقود النكاح.

بعثت بها عبرا في الشتاء

وفي الصيف كالقور غرط رياحي

فما مسحت خفشلج الخصي

ولا حنكت بلعوق الفقاح

وشعري لأبد من سفه

ولأبدا للفساد من مستراح

هذه الأبيات من قصيدة بعثت بها إلى أحد

الوزراء لجنده في جعلها موشحة بالمعاني الملاح

كانها عروس في ليلة الزفاف. لكن سخف الشاعر

جعلها يبنى إلى جوار هذا المعجم للشريف معجم

آخر معارض للأول:

فما مسحت خفشلج الخصي

ولا حنكت بلعوق الفقاح

وهذه قصيدة تتجلى فيها طريقة ابن الحاجب

والتي يجاور فيها بين مجمين متعارضين تجاورا

بديعا. لا يشعر المتلقي بانقسام أو تقطع في نسج

القصيدة.

فأقسم لا بيسين وطه

ولا بالذاريات ولا الحديد (pood)

ولكن بالوجوه البيض مثل الألهة

تحت أعصان القسود

وشرب الري من خمر الثنايا

شعر يفرض للكثير منه

من جانبي خاطري ولحري

نسميه منن المعاني

كانه فلتمة بحجر

لو جد شعري رأيت فيه

كوكب الليل كيف تسري

وإنما هزله مجون

يعني به في المعاش أسري

يتخيل المرء أن من يكون على هذه الجبل

مقهورا مبعدا عن مجالس الحكام والوزراء. إلا

أن سفيه الأدب وأمير الفحش هذا يتحكم في

السادة تحكم الصبي على أهله: «كان طول

عمره يتحكم على وزراء الوقت وروساء

العصر، تحكم الصبي على أهله، ويعيش في

أكتافهم عوثة راضية، ويستثمر نعمة صافية

ضافية» (pood).

فقد كتب إليه بعض الرؤساء (pood) مؤمنا

باتجاهه:

يا أبا عبد الإله

بك أصبحت إلهي

غير أن السخف في شعره

قد جاز التقاهي

ولقد أعطيت من ذلك

ملاحات الملهي

أفهم الآن على القول

ولا تضع لناهي

فأجابه (pood):

سيدي شكرك عندي

مثل شكري لإلهي

سيدي سخطي الذي قد

صار يأتي بالدواهي

أنت تكري أنه يدفع

عن مالي وجاهي

ليت من عادلك عندي

وهو سامي الذن لا هي

فترى لحفته في استي إلى الصدغ كما هي

الهوامش:

- (٥) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص5.
- (٦) لين خلون، المقدمة، ج 2 الدار التونسية للنشر، 1989، ص71.
- (٧) عبد الفتاح كيليطو، المقامات (السرد والأنساق الثقافية)، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، 1993، ص41.
- (٨) شمالي، بتيمة الدهر، مطبعة الصاري، الطبعة الأولى، 1934، الجزء الأول، ص(ص).
- (٩) المصدر نفسه، الجزء الثالث، ص26.
- (١٠) شمالي، المقامات، شرح محمد حيد، موف للنشر، 1988، ص367.
- (١١) المصدر نفسه، ص3.
- (١٢) القاضي الجرجاني، الوسيلة بين المتنبي وخصومه، ص64.
- (١٣) ابن الجوزي، أخبار الصفى والمغفلين، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص16.
- (١٤) قطر، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ص426-427 ومجمع الأدباء لوفات الحموي 206/9، شذرات الذهب لابن العماد 136/3.
- (١٥) قرآن كريم، سورة الكهف، الآية 18.
- (١٦) ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص427.
- (١٧) المصدر نفسه، ص426.
- (١٨) محمد بن صالح الجبلي، طبقات لحوال لشعراء، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص17.
- (١٩) شمالي، بتيمة الدهر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983، المجلد (03)، ص37.
- (٢٠) المصدر نفسه، ص25.
- (٢١) المصدر نفسه، ص36.
- (٢٢) الجامع للتراث في أخبار الملوك، نشر دار الفكر، بيروت، 1955، ص63.
- (٢٣) شمالي، بتيمة الدهر، الجزء الثالث، ص35.
- (٢٤) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط3، مكتبة الفاضل بالقاهرة، سنة 1978، ص66.
- (٢٥) شمالي، بتيمة الدهر، الجزء الثالث، ص53، 54.
- (٢٦) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص26.
- (٢٧) المرجع نفسه، ص27.
- (٢٨) شمالي، بتيمة الدهر، الجزء الثالث، ص54.
- (٢٩) المصدر نفسه، ص54.
- (٣٠) المصدر نفسه، ص35.
- (٣١) المصدر نفسه، ص36.
- (٣٢) المصدر نفسه، ص37.
- (٣٣) المصدر نفسه، ص36.
- (٣٤) المصدر نفسه، ص38.
- (٣٥) المصدر نفسه، ص39.
- (٣٦) المصدر نفسه، ص40.
- (٣٧) المصدر نفسه، ص115.
- (٣٨) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص30.
- (٣٩) شمالي، بتيمة الدهر، الجزء الثالث، ص40.

وشم المملك من ورد الخدود
وتطفيتي حرار الوجه يوم الفراق
بمصر زمان النهود
وبالخير التي كانت لعدا
ولكن بعد محنتهم بهود
مدام في قديم الدهر كانت
تمد لكل جبار عنيد
مدام ليس لي فيها إسمام
أصلي خلفه غير الوليد

إن هذا التجاوز لمعجمين يحملان قوما
متضادة [يسين- طه- الذاريات- الحديد]
[الخير- الوجوه البيضاء- أغصان القود-
زمان النهود] لا يكسر لتناق القسيمة بل
يرزها في تألف وتسام.

بقي أن نشير إلى أن سنف ابن الحجاج لا
ينبغي أن يفهم على أنه تهجم على القرآن
الكريم أو الموروث الديني ككل. «فهو يكشف
وفصح علنا، انزياح سلوكه عن المعيار
المألوف. أما أولئك الذين يخاطبهم فلم الكفاءة
للأزمة لإعادة القاعدة التي انتهكت في لحظة
إبتسامة» (pociv). لأن جمهوره على درجة عالية
من الوعي. فهو جمهور يقدر تشويش التقليد
الشعري حق قدره. إذ لولا هذا الجمهور ما بيع
ديوانه بخمسين إلى سبعين ديناراً كما قال
الشمالي (pociv).

وبناء على ما تقدم نخلص إلى أن ما أشرنا
إليه من تشويش للأغراض الشعرية ومحاكاة
ساخرة للموروث الشعري وتجاور بين
لمعجمين متعارضين في شعر ابن الحجاج. تعد
بحق معالم فنية لطريقة بدعية في الشعر العربي
القديم. جعلت من الشاعر مخترع طريقة لا تقل
مكانة عن طريقة امرئ القيس. هذه الطريقة
الفنية أحسبها ما تزال هي وغيرها بحاجة إلى
دراسة أصق ولوسع حتى نتمكن من كشف
نفائس موروثنا الشعري.

حوار مع الشاعر السوري الكبير مصطفى عكرمة

تقديم اللقاء د/علي ملاحي

يتفق ثم دخلت الإعدادية في متوسطه البلدة وفي نهاية هذه المرحلة بدأت كتابة الشعر ونشرت لي أبيات سنة 1958 في أهم المجلات السورية آنذاك، كانت ثقافتنا في تلك المرحلة ثقافة إسلامية موروثية ورزقا من الله يعلم كان على درجة مقبولة من الثقافة الدينية فكان يقوم بتوجيهنا رحمه الله لطبيب الأثر وأعقبه في ثقافتنا وفي سلوكنا الذي رافقنا حتى الآن فلم أجد عنده فيما أعلم واستغفر الله عما يعلم ولا أعلم.

لم تكن وسائل الثقافة متاحة لنا في تلك المرحلة لصغر المنطقة التي يمكن أن نقول إنها شبه معزولة عن العالم الخارجي، البيت الغني فيها من كان فيه نسخة من المصحف الشريف، وكانت سيرة عنيزة تنتقل في البيوت وتحكي في السهرات الطويلة وكثيرا ما كان يصطحبني والذي رحمه الله إلى تلك السهرات لأستمع بكل ما أقدّر على تلقفه من تلك السيرة من معاني البطولة وشعرها وتسليل أحداثها وروعة العواطف التي ترخر فيها وكما كنت أعود إلى الكتاب بعد أن يطويه القارئ فأناقل مقطوعات منه تعلقت بها لأردها في اليوم التالي بين زملائي محترّا بها ومفاجرا.

في المرحلة الثانوية وقع الانفصال بين سوريا ومصر بعد أن عشنا الشعور للوحدي والعزة والكرامة في ظل أول اتحاد غذائا لبانة وأخذنا عنقلونه فكان الانفصال مثيرا لهما منا الوطني للوحدي الذي صدمنا بتعطيله فلم يكن يمر أسبوع إلا ونخرج بمظاهرات طلابية عارمة، وفي كل مناسبة نختلفها لو نأتي بها

من ماذا عن المحطات المهمة في حياة الشاعر مصطفى عكرمة..؟

ولدت في صيف 1943 في قرية حياها الله من نعمه الشيء الكثير وخصها بجمال الطبيعة ووفرة الخيرات وتنوعها.. كان جدي لأبي يملك بستانا كبيرا فيه من أشجار الفاكهة ما لا أكاد أحصي له عدا، وكنا نقضي فيه أكثر من نصف العام نجني خلاله ونعيش فيه برقة الريف ونقاء الطبيعة وصفاء العيش، جيراننا وما أكثر جيراننا من أنواع الطيور المقيمة والمهاجرة. تلك هي لمحة عن المحطة الأولى أو النشأة... فتعمت أمي قبل إتمامي العامين وكان جدي محبا للأيتام بصورة عامة فقد ربي عددا غير قليل منهم في أصعب الظروف إذ كان تاجرا بالإضافة إلى ما كان يزره عليه بستانه.

أعتقد أن روحي قد تشربت جمالات تلك الطبيعة وصفاتها وروعها مما كان له أعق الأثر في شعري حتى أنني قلت في قصيدة طويلة أصف بها طفولتي وبلدي... وجاء فيها:

لأن كان في الشعر لي من شطرة حسنت

فحسنا في رحي من ذلك الأمد

تساب أحلى معاني الحب في كلمتي

إذا تذكرت أي صورة البلاد.

دخلت الكتّاب في قريتي (بابنا) ربما دون الرابعة مستمعا ثم متعلما للقرآن الكريم وفي أوائل السادسة ارتحل بنا أبي إلى بلدة الحفة مركز القضاء فدخلت الابتدائية وتخرجت فيها

في الديار المقدسة ولعل في هذا أثره في شعري وفكري...

ولكاد لجزم أن لهذا التقاض بين ما ترخر به جوانحي ويعمر كياني من قناعة بالإسلام دين الفطرة السليمة وبين ما رايته في بريطانيا تأثير على ترسيخ قناعاتي بصلاح الإسلام وعدالته وأنه لا سعادة للإنسانية إلا بهذا الإسلام العظيم الذي أعطى كل ذي حق حقه وقام العدل والتوازن المطلق في هذا الوجود ومكوناته...

ولحسن أنك تسألني مثالا على ما كتبت في الفترة الأولى فإليك هذين البيتين اللذين بقيا في الذاكرة من المرحلة الإعدادية:

يسميد الإسلام يوما مجده والله يشهد أننا سميده
سعيدة يا إخوتي بأخانا قايحا رغم الخطوب يسيدة

ولك أن تتبين ويتبين الإخوة القراء في هذين البيتين لغتي الفني رفي... وليعزوني الإخوة القراء إن قلت أنني لم أخرج في حيرتي الشعرية عن روح هذين البيتين...

س2 هل من مؤثرات معينة..مثلا..كانت بصمتها قوية في شعر الشاعر مصطفى عكرمة. واستطاع هو أن يصوغ منها رؤية بعد ذلك.

لعل من المؤثرات التي تركت أثرها أيضا هو أنني قرأت بفترة مبكرة عن الاستشراق ومخاطره على الإسلام ومكائده ودماسمه فكنت متيقظا بقدر ما وسعني العلم والجدد إلى إظهار الإسلام في كتاباتي بصورته المشرقة الواضحة مبتعدا بقدر المستطاع عن التصصب إلا ما تقتضى الأمر من صيحة حق ووثبة استعلاء رسالته على الباطل، ولعل هذا أيضا كان دافعي للتوجه إلى هتيان الإسلام فأصدرت لي دار

الأقدار كان علي أن أنكم بين زملائي بصفتي أقدروهم على الشعر والخطابة... وأذكر جيدا أنه كان للجزائر نصيب كبير في تلك الاحتفالات والمظاهرات وكان لي في معظمها قصائد وأبيات يتقلها الزملاء...

بعد حصولي على الثانوية الفنية من اللاذقية انتقلت إلى دمشق للعمل في التلفزيون بصفة مساعد في الإرسال حيث أمضيت 4 أشهر فيه وفي دمشق بدأت علاقاتي الأدبية تتوسع ومعرفتي بالشعراء والحركة الأدبية تتعمق وتتواصل لا سيما بعد أن عملت في تحرير مجلة الثقافة التي كانت تعتبر وحيدة في دمشق، وكانت فترة عملي بها من أغنى الفترات ثقافيا ومعرفيا بالأدب ورجالاته في رحابها وهي التي كان يرأس تحريرها الشاعر النابه والمنقذ الكبير الأستاذ مدحة عطاش...

وبدأت تظهر لي قصائد كثيرة فيها وفي غيرها من المطبوعات السورية ثم صدرت مجلة أسامة للأطفال فولكت سيرتها منذ أوائل السبعينات وكتبت فيها الكثير شعرا وقصصا...

في أواخر سنة 1964 وأوائل سنة 1965 أمضيت ستة أشهر في بريطانيا للتدرب على الأجهزة التلفزيونية في بعثة رسمية، وقد تركت هذه الفترة أثرها وكتبت فيها الكثير مما أحتفظ بشيء منه وغاب معظمه بخواب رسائل كنت أرسلها للزوجة والأهل لم تكن ولم يكن لأحد غيري أن تكون لها هذه الأهمية... إنني لحن كثيرا إلى تلك المقطوعات العفوية التي كانت تعبيراً عما كنت أشعر به من غربة ومن غرائب في حياة الإنكليز لم تكن نعدما من مادية في التعامل وإفراط في التحرر أو التفتت من كل الذي نعدده قيما ومبادئ لم أتمكن من التعايش معها من قريب أو بعيد... صدق أنني قد عشتها وكأنتي في تعاملتي مع الناس كأنتي

ليضيف إليه جمالا سواء كان هذا الجمال في النفس الإنسانية وعواطفها أو في الكون وما لودع الله من بدائع حسنة وما يمكن أن ندرجه منها ونوظفه لإغناء إنسانية الإنسان مما لنا عليه كتاب الله... وبذلك تكون وظيفة الشعر جمالية، أخلاقية-دينية وقومية وما شئت مما يبنى الحياة ويعزز وجود الإنسان كإنسان مستخلف ومؤتمن على هذا الكون الذي سخر الله كل ما فيه للإنسان. وبهذا أيضا فإن الشاعر صاحب رسالة غير محددة النطاق إنها تشمل الحياة بكل جزئياتها ونقائنها وجمالياتها...

من 4 إلى ماذا تعود أسباب عدم شهرة للشاعر مصطفى عكرمة رغم إنتاجه الهائل الغزير في الساحة الأدبية.. وأعماله الكاملة خير دليل.

أخبر من اربعين نسخة له محمد المناعي التطهري

صاحبي يا أخي فني لم أسمع للشهرة إلا بالقدح الأدنى لا سيما ولاني لمست متخصصا بالشعر ولا بالأدب ولم أدخل الجامعة فكانت أعيش الشعر قبل أن أكتبه، اعتمدت فيما كتبت على مشاعري وإيماني بالله ثم بالذ الذي ما فتئت أنظر إليه بكل الثقة والطمأنينة والتفاؤل... ليس لمؤمن أن يكون متشائما فإن الإيمان كله تفاؤل واجتهاد وعمل بناء...

هل تصدق إذا قلت لك إنني كتبت برنامجا شعريا لنبي من إذاعة الرياض، وقد أهدته إلى عدد كبير من الإذاعات الإسلامية كان عنوانه "تسبيح شاعر" وكان مضمون كل حلقة من حلقاته آية من كتاب الله عز وجل أصوغ معناها شعرا... هل تصدق إنني كتبت ثلاث قصائد ما بين الساعة الثانية عشرة وأذان الفجر؟ ومرة ثانية أربع قصائد؟ كنت أعيش المعنى وتنشربه روعي وتطمئن إليه مشاعري

الفكر السورية سنة 1979 ديواني "قن الإسلام" فقد انتشر انتشارا واسعا بحمد الله وأخذت منه نصوص كثيرة للكتب المدرسية في كثير من البلاد العربية، وتكاثرت كتابتي لغتيان الإسلام وقد صدر لي منذ ثلاث سنوات مجموعة كاملة بهذا العنوان عن دار مكتبة عبيكان في الرياض... وأحسب أنني شكلت من خلاله - وحديثك عنه - رؤية جديدة إذ جعلت لغتيان الإسلام هذا النصيب من كتاباتي. ثم تنبعت إلى أهمية الكتابة لمن هم في المرحلة الابتدائية الأولى وحتى ما قبلها فكتبت قصائد كثيرة معظمها لأخذ طريقه إلى المدارس الرسمية، كما كتبت حوالي 500 حلقة تربوية هادفة لإذاعة جدة، ولعلمكم تذكرون مساهمتي الكبيرة في برنامج "افتح يا سمسم.. التلفزيوني" إذ أنني كتبت معظم أغنياته... كما كتبت أغنيات برامج تلفزيونية أخرى... ولعل هذا في مجمله يشكل رؤية ربما كانت خاصة.

الحمد لله على العزة والعز وجلود الأمان للإنسان

س3 ما مفهوم الشعر عند مصطفى عكرمة ووظيفته.. الوظيفة هنا أخلاقية.. دينية قومية.. الخ. وهل يعني هذا أن الشاعر صاحب رسالة محددة النظام أم أنه ينظر بشكل واسع؟

أما مفهوم الشعر عندي فهو كما عبر عنه شاعر سابق رحمه الله إذ يقول:

أرى الشعر بعد الوحي أكرم ما بطن

من الملائع إلى الملائع الأدنى

فالشعر علم إلهي يختص به الله تبارك وتعالى من يشاء من عباده... فما أجدد هذا العلم الإلهي أن يكون ساميا وراقيا ونظيفاً... واعتقد أن من وظائفه أن يبحث عن الجمال

للقصيدة الجديدة.. بصراحة الشاعر.. هل يعني ذلك مؤلفاً نقدياً أم يرجع إلى اعتبارات ذاتية؟

- أما من حيث الشكل الفني الذي اعتمدته فإني لم أجد في الشكل الذي استحدثت قادراً أن يجعل ما في نفسي، كما أنه ليس يقدر على أن يوصل ما أريد إلى من لكتب لهم أو عنهم... إلى مرتاح ومطمئن إلى أسلوبنا العربي الذي ما ضاق يوماً بشاعر مقتدر... أما أولئك العجزة أو المتعاجزون فهم الذين لم يقتروا على التعامل مع جماليات شعرنا العربي الأصيل.

قد يكون من لا ينطبق عليه هذا الحكم وهم قلة نادرة لكن هذا ما لمسناه من معظم هؤلاء المنفلتين من قيود الأصالة الذهبية ليمسكوا بأيديهم إلى قيود تضيق على أيديهم وأغلقهم كل أن...

وسمع لي أن أقول لك: إن الكثيرين ممن يمشون الوزن والقافية لم يأتوا بجديد... وكانوا حجة على الشعر العربي الأصيل...

شعري لم يكن مرمياً به.. موجة ما مهي بالتجديد في المرمية تحابيه تصحبا في مبلعاً

س6 تجربة الشاعر مصطفى عكرمة في الكتابة الأنثوية للأطفال تبدو غنية.. وربما كان تكريمكم من قبل جمعية أدب الأطفال في 2006/12/11 خير دليل على ذلك. السؤال.. ما هي الإضافات النوعية التي قدمها الشاعر مصطفى عكرمة في هذا الصدد.

مثلاً.. سليمان العيسى وتجريته المعروفة.. وآخرون.

لو أحبل اللمعة.. والفرع أعيد قبل أن تحبه

فينساب شعراً غدت كثير من حلقاته مثلاً وقد جمع بعض هذه القصائد في ديوان "حتى ترضى" صدرت الطبعة الأولى من عدد دار الفكر السورية سنة 1983.

الخامس سامية ومالكة

وأعتقد أن نوعية شعري لم يكن مرحباً بها في كثير من المجالات الإعلامية في السبعينات وما بعدها إذ كانت موجة ما يسمى بالتجديد هي السائدة ولقد تبين أنها لم تكن تجديداً بقدر ما كانت تهديداً في مجملها، وأنت ترى كيف انحسرت تلك الموجة انحساراً واضحاً... ولعل حبسك وحسبي هنا أن أقول لك إن أكثر من 40 قصيدة لي.. قد دخلت المناهج التعليمية في الوطن العربي بدءاً من الحضانة وحتى الجامعة... وهناك مئات القصائد المعناة أعني الابتلالات اللدنية والعوشحات وأغنيات الأطفال... وللتأكيد على دور الإعلام الذي لم يكن يهتم لمثل ما كنت منذوراً له أعطيك مثلاً، فلقد شاركت في الجزائر الحبيبة ثلاث مرات ألقيت فيها قصائد من أهم ما كتبت إحداهن حضر جميع الوزراء ورئيس

تحية معكم أختيابه برنامج اجمع يا محمد البازيوي

الوزراء ولجهزة الإعلام ونقلت فيما أعلم إذاعياً وتلفزيونياً وثلاثية كنت في قصر الصنوبر والثالثة في المجمع الثقافي وكلها كانت خاصة بالجزائر فلين صدى هذه المشاركات، لقد قلت لي إنك كنت حاضراً واستمعت إلى هذه القصائد فعلام تسألني يا أخي عن عدم الشهرة ولا تسأل إعلامكم مثلاً؟!

س5 الشكل الفني المعتمد عند الشاعر هو عود الشعر.. هل يعود هذا إلى موقف من

من 8 بعد كل هذه الرحلة في مجال الإبداع يمكن لقارئ الشعر أن يصنفكم ضمن فعاليات الشعر الإسلامي المعاصر. هل يعني هذا أن مصطفى عكرمة ضد الشعر الذي يتبنى إيديولوجية مغيرة.. أو معتقد آخر...؟ مثلاً ماذا يقول الشاعر عكرمة عن نزار قباني أو الجواهري أو سليمان العيسى أو البردوني وإبراهيم طوقان.. وغيرهم...؟

بال تأكيد أنا ضد الشعر الذي يتبنى إيديولوجية مغيرة أو معتقدا يتنافى مع عقيدتنا وقيمنا... لاسيما في هذه المرحلة الذي كثر فيها رعاة العولمة التي هي أخطر من كل خطر على ألسنتنا و عقيدتنا... أما عن الشعراء الذين ذكرت أسماءهم في سؤالك فقد كتبوا ما افتتحووا بكتابتهم وعبروا فيه عما في نفوسهم وما أملت عليه ثقافتهم و فنماؤهم وغاياتهم... و ما دلم أن قبل الناس منهم ذلك فلي أنا أيضا فتعاني بثقافتني و توجهاتي... أتمنى مخلصا أن يصي كل شاعر و كل أديب قول رسول الله صلى الله عليه وسلم "اللهم إني أعوذ بك من علم لا ينفع" فكيف إذا كان هذا العلم إلهيا وعطاء خاصا من رب العالمين... أين الذين ينسون هذا لو يتناسونه من قول الله تبارك و تعالى " ما يلفظ من قول إلا لديه رقيب عتيد" و"إن السمع والبصر والفؤاد كل ذلك كان عنه مسؤولا" ماذا حمل الجواهري من الأموال التي صنيها عليه الملك الحسين في لاميته الأخيرة وقد كان في غنى و غنى عن هذه الاموال وقد تجاوز للشعراء عاما... هل هذا ما ينقص أمتنا من شاعر كالجواهري في تلك المرحلة؟ أماداً أفادت شتائم نزار قباني وقسميا ته هذه الأمة... ألم يكن أولى به أن يعود إلى بلده كسائر الشعراء المغرأ و يعيش بين أهله وفي مشوقته دمشق ليكون لسان أهله وجماهيرها بدلا من أن يعيش في (سويت) في

ماذا حمل الجواهري من الأموال التي صنيها عليه مقابل مسجوده؟

- أما فيما يخص تجربتي الشعرية مع الأطفال فهي على أنها كما قلت عنها أنها غنية قانا أعتقد أنها متواضعة و إذ كان فيها من إضافة فهي التزامي بالقيم التربوية التي منحتني إحدى الدراسات الأكاديمية (دكتوراه) نسبة عالية جدا دون شعراء الأطفال في سورية زالت على بينما لم يحصل من هو أشهر مني و أكثر 90% الشعراء شهرة و انتشارا إلا على ما يقل على... لغتي المطلقة بحاجة إلى الشعر 10% للتربوي الهادف لاسيما إذا توفرت فيه جماليات الشعر الأصل و روعته... ثم إنني لم أعجب عن عالمهم ومقدرتهم على إدراكه وفهمه و التجاوب معها ، ولعلك تذكر أنني قلت لك إن لي أكثر من 20 نصا في المناهج التعليمية و في كثير من الأحيان أفتاج بوجود نصوص لي في كتب معدة للأطفال وصدقني إنها بالمشرفة.

وخيلة الشعر جمالية أخلاقية وحبشية وقومية

س 7 ورد في مقدمة أعمالك الكاملة مفهوم زهير للشعر "الشعر أنشاء تجيش في آتفسنا فتجري على السنتنا "ما موقفك من هذه المقولة.. وهل الشعر عندك لهم أم صناعة..؟

بكل تأكيد أنا مع مقولة زهير بن أبي سلمى التي اعتمدتها في مقدمة ديواني "معارج" الأعمال الشعرية الكاملة (1) الذي صدر عن مكتبة عيبكان في الرياض منذ ثلاث سنوات، لأبد من وجود الموهبة الإلهية التي تزيدنا الصفة جمالا وألقا وقبولا..

فيما أرى- وإذا مدّ الله لي بالعمر فربما لاجعل ذلك من أولى وأهم المهمات والواجبات...

من 11 دعني أسأرك معك مكتشفة.. من نوع خاص .. خلاصة الرؤية التي يحملها الشاعر مشبعة بروح إسلامية مميزة في تجربة.. تمتد على مدى سنوات طويلة انتهت بأعمال كاملة.. ودواوين كثيرة.. جعلت القراء يسمونكم شاعر الإسلام وشاعر الرسول (ص).. هل هي نزعة إصلاحية تسكن وجدانكم .. ألا تخاف أن يقف الدارسون منكم موافقا مسبقا. ثم ألا يحبطك ذلك نقف في نوع من النظم.. وأنت تعرف.. أن الانخراط في التنظيم يحد من المخيلة الشعرية..؟

أنا لا أخاف أحدا إلا الله ولست أهتم لما يقوله الناس عني وعن تجربتي مع تسليمي بأن ليس كل ما كتبت في درجة واحدة من الجودة والإبداع... إنك تقول عني إن لدي كما هائلا وغزارة غير معهودة من الإنتاج... وهذا دليل على أنني لا أتصنع الكتابة، ولا أضيع الوقت في النظم الذي يفقد الشعر في غالبية جماله وعذوبته وروعته لكن التجربة الطويلة والتعامل الصادق مع المادة يسهل كثيرا إنتاجها، وهذا لا يعني أنني لا أشكر من يرعى تجربتي ويهتم بها... بل على العكس إنني أقول من لا يشكر الناس لا يشكر الله... كما أنني لا أنكر دور النقد واحترامي لمعظم آرائهم التي تصدر عن علم ومعرفة فانا مدين لهؤلاء جميعا لما إن كان ما أقوله هو نظم يضمر بروعة الشعر فهذا ما يعود الحكم عليه للقراء والنقاد... لما إن لكون شاعر الإسلام أو شاعر الرسول كما قيل عني وكتب فليست أرى نفسي أهلا لهذه الصفة المقدسة وإن كنت في عداد من خصصوا معظم كتاباتهم في هذا المجال... وقلهم هذا عني هو من الأمل والتشجيع وحسن الظن... إن الإسلام ورسول الإسلام

الـ (كونتنتانتل) ووالده في (سويت) آخر في أوروبا و يريد أن يقتني أنه شاعر الأمة و شاعر الجماهير وشاعر العرب وشاعر دمشق... إن كل قول لا يصنفه العمل هراء في هراء... واغذوني وليغذوني الإخوة القراء على هذه الصراحة المؤلمة لبعضهم ممن لا يتفهمون حرقتي ودوافعي لقولها.

من 9 نعود إلى الكتابة للأطفال .. كتابة الشعر للأطفال .. فيما تكمن وظيقتها وأهيتها عند الشاعر مصطفى عكرمة . وهل كتابة الشعر للأطفال صعبة . أم سهلة إذا ما قورنت بالكتابة للكبار

- لاشك أن الكتابة للأطفال -وليس عنهم- هي في غاية الصعوبة، لكن ما يسهلها الصدق في التوجيه والإخلاص في الغاية وتوفير الشروط التي لا بد منها ليكون ما نقوله **للطفل** مقبولا ومحققا للغاية منه. وكنتيجة لتجربتي الطويلة التي تمتد إلى ما يقرب من 40 عاما تجعلني لا استصعب الكتابة للأطفال وليس عنهم كما هو الحال في كثير مما يكتب عنهم.

ينبغي معظم ما نكتبه للأطفال حقا وليس عن الأطفال له
أنتبه عن العالم

من 10 هل يمكن للشاعر مصطفى عكرمة أن ييوح لنا بالسر الإبداعي الصيق الذي يملأ قلب الشاعر وهو يمارس الكتابة الشعرية والأدبية للأطفال ؟ وهل يمكن أن يقدم لنا الشاعر مصطفى عكرمة صورة عن مشروع الكتابة للأطفال الذي يحمله في جوارحه؟

السر الذي تبحث عنه هو إيماني بأن الكتابة للطفل أمانة ومسؤولية وواجب ديني وتربوي وقومي إذا شئت... ولو كنت متفرغا للكتابة إلى الأطفال لحدثك عن أكثر من مشروع أخطط له... لكن لم يعد في العمر متسع لذلك-

كانت وما زالت الثورة الجزائرية تمثل لي الثورة الرائدة لحر الظلم والظالمين ونيل الحقوق الكاملة بعزة وإباء، وصمود وثبات تزيد التضحيات الجسام إقداما وإصرارا... لقد كانت كذلك وستظل...

لكن ما يعتصر القلوب أسمى أن نرى دماء هؤلاء الشهداء وهم الأكثر عددا في تاريخ الشعوب ألا يعيش أبنائهم الحياة الحرة الكريمة بحب وسلام كما تمنى أولئك الشهداء العظام... أسأل الله لأحييتي في الجزائر الغالية أن يكونوا في المستوى المأمول والمطلوب منهم بعد تلك الدماء الطاهرة الزكية... فأدني حقوق تلك الدماء أن تكون حياة أبنائهم في مستوى تضحياتهم وجهادهم العظيم العظيم... (إن في ذلك لذكرى)

س14 تبين لي وأنا أتصفح تجربة مصطفى عكرمة أنه يعيش في 'حالة حصار ثقافي'. هل ذلك صحيح؟

الحصار الثقافي الذي أشرت إليه لا أفكره ولا أبه له والأمر نسبي في اعتقادي فالكلمة الصادقة لا بد ولها وأصلها مهمما وفقت في وجهها من عوائل... فلانا لم نستشر في كثير من النصوص التي اخترت لي في المناهج والكتب والبرامج... معظم ذلك كان اختيارا بحمد الله فإين أثر ذلك الحصار الثقافي؟!

س15 عكرمة.. متفائل... وهو في ذلك معبرا برؤية.. لها خصوصيتها أي سر في ذلك...؟

متفائل أنا لأجل إنني في غاية التفاؤل... وهذا شأن المؤمن بربه العامل على أن يعيش إيمانه بقدر ما وسعه الجهد... وهذا ما روضت نفسي عليه في مسيرتي الشعرية والحياتية العامة.

صلوات ربنا وسلامه عليه هو أكبر من قدرتي على أن أكون شاعرها بعشرات المرات إن لم يكن بمئاتها على كل حال أرجو منكم ومن كل القراء الدعاء الخالص لي بتحقيق ما يمكن أن يجعلني راضيا عن تجربتي في هذا المجال لا سيما فيما هو أت إن شاء الله.

ثورة الجزائر - غائب ولا يزال - ثورة رائدة لحر الظلم والظالمين

س12 ماذا يحمل الشاعر مصطفى عكرمة ضمن هذه الرحلة الشعرية الطويلة عن الجزائر؟ وهل حضر الشاعر محافل أدبية في الجزائر.

ثورة الجزائر لم تكن عربية ولا إسلامية فحسب.. بل غابته ثورة إسلامية أفاضل محل مداخل وحل معاصر

الجزائر كما قلت في لقاء تلفزيوني فيها لقد جاهدت لتحقيق إنسانية الإنسان في كل مكان وفي كل زمان، لم تجاهد لنفسها أو شعبها ضد من كان يستعمرها بوحشية لا مثيل لها... لقد حاربت وناضلت عن حق كل إنسان في الحياة الحرة الكريمة... لم تكن ثورة الجزائر عربية ولا إصلاحية فحسب... بل كانت ثورة إنسانية أفادت كل مناضل وكل مجاهد في سبيل تحقيق إنسانيته... ولقد أقيمت ثلاث قصائد كما ذكرت لك في الجزائر، أرجو أن يتسع المجال لذلك لأخذ أبيات منها تختارها للأخوة القراء...

س13 بعيدا عن المجاملة الميضية.. ما الذي تمثله الجزائر بالنسبة للشاعر مصطفى عكرمة؟

الجزائر بأصمحت لتعطين إنسانية الإنسان فيه حل مكان وزمان

باق على الدهر ما أرسيت من قيم

يا من هناك هو المنجاة للأرم

إن التشابه هنا في البحر والروي... لكن هل تجده في الأسلوب وما سوى ذلك؟ أبدأ أبدأ... فليس عندي مجال للمكان ولا من آثار هذا القول عند الشاعرين للكبيرين... نحن في هذا العصر بحاجة إلى أن نتحدث عن رسالة الإسلام مباشرة دون الرجوع إلى الأطلال والريم وسفك الدماء وغير ذلك مما أضاع الشعراء الأقدمون ألباتا في نظمه الذي لا ندري مبررا له في عصرنا هذا الذي يتطلب منا الاختصار والتكثيف... وهذا ما أرى... ولكل ما يرى.

من 17 إلى أي حد.. الشاعر مصطفى عكرمة واثق من شعره في ظل هذا الركن الشعري المترللم ؟

أنا لا أكتب إلا ما اعتقد به وتشكل لي القناعة بكنائنه الحد الكافي لكتابة ذلك أنا مقتنع بما أقول بجمالا... وحتى إذا اضطرت إلى كتابة ما لم تكن قناعتي فيه كافية فإلني أسخر المناسبة إلى ما أريد ولعلي فيه قناعتي وأسلوبتي... فكم سخرت الغزل إلى الفضيلة والمناسبات الأخوية كالأفراح والرتاء إلى رسالة إصلاحية أو تربوية فإذا بها لوقتها بغير مناسبة أضطر للقول فيها... وبتلك ملة الله علي.

من 18 لك.. أن تقول .. ما شئت..

ملحاً أياحده خاتم نزار قباني؟.. وهو الخبيح خان يعوض - خارج محفوظته حقيق- فيه مويه وبوالله فيه مويه آخر فيه أوروبا؟ ويريد أن يقتضيه أبه خاير الترميز؟

من 16 يبدو الشاعر مصطفى عكرمة متأثراً بكعب بن زهير وشوقي والبوصري.. وهو مشدود إلى شعر الحميدات.. من خلال ديوان كامل. هل استطاع عكرمة أن يتجاوز -هنا- الشعراء الذين امتكحوا الرسول (ص).. في شعره..

تأثري بشعراء الإسلام ليس تأثراً أدبياً بل هو تأثر شعوري بمحبة رسول الإنسانية... إن ما كتبت في محبتاتي وما أكتبه قد لا يكون حتى قريباً مما كتبه غيري، وهذا لا يقلل بأي شكل من الأشكال عما كتبه إنما يقتضي منا أن نكتبه الآن لأطفالنا وإخوتنا هو غير ما تقتضي من كتبه غيرنا ولعلك تريد مثلاً هذا...

لقد قال البوصري رحمه الله في برده المشهورة:

أمن تذكر جيران يذي سلم منحت نعمة
جري من ملة بدم

وقال شوقي رحمه الله متأثراً بالبوصري:

ريم على القاع بين لبنان والعم
نمي في الأشهر الحرم

وقلت:

البطالة



في الوقت الذي نحياه البدين قد أعيد هذا
الموار للنهر وسلبا-على محل- خير نور الشاعر
الشعر مسطحي مخروعة بالجازة الثانية في
مماجة حاصر العرب التي نطمعها قناة المستقلة
المستقلة مخروعة جدا والتي حاربه فيها
1280 حاصر متمايز وكان حصار المسابقة (على
حزبه المقتدي وطوق وندار). عاجله الجائزة
الأولى للشعر الشاعر محمد نديم الفراح
الحلي أيدع في فرائده. وقد أعاد الجائزة
الثالثة للشاعر العراقي عزيز محمود والجائزة
الرابعة للشاعر العراقي محمود الطليمي قناة
المستقلة التلفزيونية الجمانية التي تبث
برامجهما من لندن فامع بمسنة النهرية الماحجة
التي حاصم تحضياتها أكثر من 6 محور وكان
فيما الشاعر مسطحي مخروعة العصامي الثقافية
تقريباً رافعا. بل يصنع الجائزة الأولى بمحادرة .
ولولا ما لسانه من قوة في أداء الشاعر محمد
نديم الفراح لضعفنا تحضنا الثقافي... أفض تمة
من مجلة التبيين للحرارة جميعا والشاعر مسطحي
مخروعة أجمل أيامه الأنداز

رئيس التحرير د/علي ملاحي



ما لود أن أقوله... لقد كتبت لك هذه الإجابة
في وقت حرج وضيق ولم أرفع القلم حتى
أنجزتها لك وهذا يعني أن فيها الفخ والتكرار
لذلك أرجو منك ومن القراء الكرم النقد..
وقبوله والشكر

ولقد فائتي أن أنكر المحطة الكبرى في
مسيرتي الشعرية هي مرحلة علاقتي مع
مؤسسة الشاعر الكبير عبد العزيز مسعود
البايطين، فقد حملني إلى العديد العديد من البلاد
والمهرجانات التي كان لمشاركتي فيها الأثر
المحمود... فلما منين له وشكر لدعولته
الكريمة ومقدر لجهوده الخالصة الكبيرة في
خدمة للشعر العربي وقد أطلقت عليه في أحد
المهرجانات "صير الضاد" وقد جمعت ما قلته
في رعايته في ديوان لسميته "على منابر نصير
الضاد" وهذا ما تقتضيه الأمانة ويوجبه الوفاء
هذا الرجل الذي من الله به على حركة الشعر
ليس في أيامنا هذه لكن على قباله الأليم
والأجيال بما يبذل من جهد وأموال عز نظيرها
في تاريخنا كله...

شكري وتقديري لك ولمجنتك الزاهرة
وللقراء الكرم وللخوت الأبية في الجزائر
الشقيقة، متمنيا أن لا أكون أفقت بإجاباتي
وشققت عليك وعليهم... والله يتولانا جميعا
بكرام رعايته وحسن توفيقه وله الحمد والمنة
أولا وأخرا ، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب
العالمين.

محضر جلسة جامعة الدول الزعبططية الأثيرة

بقلم الطاهر وطار

الإهداء: إلى عمر موسى الحلي، تقديراً من صله بالمشة

حتى أن إحداهن من مسيرات المتجر،
قالت متفككة، إن ثمن هذا المعطف يتجاوز كل
ما أنفقت سارة المرشحة الأمريكية لنباة رئاسية.
نظرت السيدة الزعبططية، إلى وصفتها
تستمر الأمر، فهمت هذه دون تردد، في أذهنا:

_ قولي لها طز على سارة، حاشا أمريكا.
انفجر كل من كان في المحل من العاملات،
والمختصات، بالضحك، ورحن يحاولن النطق
بالجملة: "تووز آلى سارة".

أولئك الأقوام مجانين، وإلا كيف يرتضون
ولاية أمر عبد لا يحمل وثيقة تحرير رقبته. قالت
صحيفة زعبططية يسارية مضيفة متهمكة: ما
أهمية المائة وعشرين ألف دولار للباس امرأة لها
بنت جميلة..؟

بعض الصحف الأجنبية، نشرت ما يشبه
الإعلانات المدفوعة الثمن، ما مفاده أن
انتخاب أوباما براك، مبارك على الزعابططيط.
فقد قرر قادتهم، أن يجتازوا العصور الوسطى،
ويؤسسوا للتداول على السلطة، بانتخابات
تعددية ديمقراطية، تحت رقابة المجتمع الدولي.
- وهاهم في أول اجتماع قمة لجامعتهم،
يضعون جدول عمل بنقطة واحدة، هي: كيف
نعالج الموقف؟

...حتى قبل أن تظهر النتائج النهائية
للانتخابات الرئاسية الأمريكية، وجد قادة
الدول الزعبططية، أنفسهم، ولأول مرة في قمة
مكتملة النصاب، ولأول مرة بدون تحضيرات
مسبقة، تكثر فيها الشروط والمساومات،
والتنازلات، وبعض أو كثير النهايات.

فوجئت الصحافة الزعبططية والعالمية،
بهذه السرعة النادرة في ردود أفعال الزعابططيط،
وبينما قالت الصحافة الزعبططية، إن المسألة
وما فيها، "بعض" الضرر الذي لحق أسعار
البترو، والذي من أكثر ما من، نمط حياة
القادة الميامين، وبصفة خاصة، نمط تسوق
سيدات الزعابططيط الأولى، ليس بسبب شح
ذات اليد، حاشا لله، وليس بسبب، تضاعف
أسعار الملابس والمجوهرات، حاشا لله، فخير
ربنا ما يزال وفيراً، والحمد لله.

إنما، وهذا ما أبرزته الصحف الزعبططية
بمناوين غليظة، وعلى صفحاتها الأولى، عبارات
تكاد تكون واحدة... السيدات الزعبططيات
محل سخرة، في أسواق باريس ولندن... مرد
ذلك، أنهن لا يشعن بالفارق في الأسعار بين
الأمس واليوم.

الإشكالية كلها، هي أن كثيرا من مناطق غير الزعابطيط، ينطوي جوفها، على مواد لمينة، وأن سكانها هم الأصل، وكل قيمة تعطي لهم، تؤدي إلى التفكك بالعنف، بينما الأصل والعادة، أن تفكك الزعابطيط، يتم تلقائيا، وبالتالي هي أحسن وبدوية محسوسة.

من منظور بعض حكماء الزعابطيط، أن كل ما يفكر فيه باقي الرؤساء والملوك والأمراء، والذين لا صيغة بروتوكولية ينضون تحتها، هراء في هراء، الإشكالية الحقيقية والوحيدة، هي كيف نستقبل، هذا العبد الذي أصبح سيذا، والذي لا يغيب عنه، وهو التحرير الملم بعلوم عصره، ووارث خبث عرقه، تاريخنا، ووضعنا، وأمر تلقائنا.

لئن كنا نستقبل الزنجية وزيرة الخارجية، بالزهور والعطور، وعقدان الذهب واللؤلؤ والماس، وبآيات الإعجاب بما وهبها الله من جمال، وبالتمسح تيمما، على اليدين معا، فإن أمر هذا الجديده يختلف كليا، فهو رئيس، بحق، وهو سيد أسياذ العالم، ونحن كلنا عبيده.

قد أقترح، أن يضع كل واحد منا قناعا أسود على وجهه، لدى المثل بين يده. قد أسبقهم إلى اقتراح بناء ناطحات سحاب، في كينيا وفي قرية بالذات. من الطبيعي، أن تنتشر لأبي الطيب المتنبي، ونحذره من جميع برامج التعليم، ونحرق ديوانه، فهو شاعر تافه مفروور.

رغم شمول النقطة، فإنها في الحقيقة جامعة شاملة، فيها كثير من الصرامة، تعكس حرج وأحاسيس الرؤساء الذين لم يتغيروا ما يزيد عن ثلث قرن، كذلك أحاسيس الدين ورثوا جمهوريات زعابطيطية بكل ما فيها من مؤسسات، ونساء ورجال وأطفال، وكلاب، والذين يؤسسون لتوريث نسلهم، كما تعكس حرج ممثلي الأمة الذين شاهدوا مباشرة أو إعادة، مطربا شابا وسيما، قبله مراهقة، قيل إنها قاصر، وقيل، إنها ثيب، وقيل إنها بكر.

أما أولئك الذين ترصد شرطتهم، السيارات، ومن يقودها، ملفتين أنظار مسؤوليهم، إلى أن بعض النساء يتنكرون في زي الرجال، عندما يقدن سياراتهن، وأن السيارات ذات الزجاج غير الشفاف، تحدث حرجا كبيرا، فإله وحده أعلم، بمن في داخلها، وما ذا يفعل، وقد بما قيل، "خاف إله، واللي ما يخاف من إله".

الإحراج الذي ما بعده إحراج، هو الأقليات في المجتمع الزعابطيطي، فالقادة، والمنظرون، والمعارضة، وكل ما هو وسيلة تعبير، لا يعترف إلا بقومية واحدة، هي القومية الزعابطيطية، حتى أولئك السود، الذين لا يمكن أبدا إضافة أي سواد للونهم، والذين ينطقون بغير اللغة الزعابطيطية التي هي في حد ذاتها، خليط، من منطقة لأخرى، تفهم هنا، وتستعصي عن الفهم هناك، إضافة إلى اختلاف دينهم جملة وتفصيلا عن دين الزعابطيط،

كحولاً وخموراً وفياعراً وسيارات فارغة
وأسلحة فتاكة وروميات لدنات، وبعضها ينفقونه
في الملاهي الليلية، هنالك، وكثيرها، يوضع
في الحسابات الخاصة، عملاً بالحكمة القائلة: لا
أمان في دار الأمان.

_ نحن على أبواب عصر جديد، أيها السادة
الموقرون.

_ طلبت نقطة نظام يا سيدي؟

_ هاهاه وخلصنا، إن شاء الله لا نتعدها
لنقاط أخرى.

_ ربي يستر.

_ تتعلق بصيغة بند جدول العمل.

_ خير إن شاء الله

_ أيم تتفق بالهاتف منذ بدء الانتخابات.

_ لقد كنت أنت بالذات صاحب الصياغة.

_ إنما تغيير طفيف بسيط لا غير.

_ هااه وخلصنا، بارك الله فيك.

_ تقول نواجه بديل نعالج.

_ في هذه الحال نستعمل نجابه، فالأمر ليس
بالحين.

_ تصدى أكثر دقة.

عم الهرج والمرج، وكثر اللغط، واختلط
الحابل بالحامل. وسمعت طقطقة الكراسي.

في صباح الغد، أعلنت الصحف المحلية، أن
الاجتماع ناجح، حيث تمت دراسة جدول
الأعمال، وقالت الصحف الأجنبية، إن
الزعابيط، لأول مرة، يجلسون أمرهم سرا بينهم.

مهما يكن، فالواجب، أن ننشر إعلانات، في
أكثر الصحف العالمية رواجاً وانتشاراً، تلفت
أنظار العالم، إلى أن الزعابيط، يكتنزون في
معيدهم، حجراً أسود يقبله الملايين على مدار
السنة، وأنهم سيزدادون تبركاً به، بعد ظهور
بارك. وأن بلال رضي الله عنه، كان أول مؤذن.
ألم يُقل قديما أن الله يبعث على رأس الأمة
كل مائة سنة..

نسي الباقي، أهو رسول، أم نبي، أم ملك.

كيف نعالج الموقف؟

نطق رئيس الجلسة؟

أيها السادة، الحمد لله الذي خلقنا وفرقنا
وجعلنا شعوباً وقبائل، وجعل أكرماً ألقانا. لأول
مرة في تاريخ جامعتنا الموقرة، نجتمع على أمر
واحد.

نقطة نظام يا سيادة الرئيس.

رئيس الجلسة همس أحدهم، لكن افتاح
الميكروفون أمامه جعل صوته يبلغ الجميع،
الأمر الذي أثار الضحكت، والذي جعل الرئيس،
يبيع الموقف، بتكته لم تثر حتى ابتسامة باهتة:

_ أنا ممن لا يصدرون الثورة.

_ لكن تصدر الثورة.

علق زعيم من خلال جلياب يشبه البرنس
وليس ببرنس، يلتف فيه، حتى قمة رأسه.
لم يستأ أحد، فالزعابيط، دون استثناء، لا
دخل لهم سوى تصدير الثورة، وبعضها يشترون بها
بها حبوباً وبقولاً وبناً وسكراً، وبعضها يشترون بها

صاحب اللحية الكثة

صالح جبار محمد - العراق

اليمنى على ساقه اليسرى... قائلاً: _ أني
أسأل .. كيف أستطاع أن يخذعنا هذه الفترة
... ومضى يتحدث بانفعال واضح:

- هل نحن من السذاجة حتى يستطيع رجل
مثله أن يستمر يخذعنا....؟؟؟

لم أكن أعلم أن زعل (السيد) على صاحب
اللحية الكثة.. شديد.. لهذا طلبت منه أن يخرج
من القاعة حتى أبعده عن التوتر إزاء ما حصل
في القاعة المزدحمة ..

في الخارج، بدا كل شيء.. يحمل لونا باهتا
من الإرث الثقيل الذي طوى المدينة برمتها،
حتى لم يعد هناك ما يساوي النظر إليه
تعفنت الأصوات بنداء لا طائل منه سوى
البضائع الرخيصة والمسروقة من جميع
الأنحاء... هكذا كان يفكر (السيد) وهو يتطلع
إلى الوجوه التي لوحتها الشمس... وفي داخله
شيء يحترق بلا هوادة... إن المعاناة التي
تضطرم داخله لا حد لها... ولم أعر على وسيلة
أفضل من الاستمرار متحدنا معه .. فقلت:

_ ما الذي أبدل سلوك (صاحب اللحية الكثة) ؟

أدركت أنه مجرد مهرج لسرك، بلحيته الطويلة .
التي خالطها الشيب.. نزع جلده وحياءه معا،
أبدل ملابسه، ذات الإحياء الديني.. بملابس
أخرى، لكنه ظل محافظاً على عباراته السابقة...
يتحدث عن الحلال والحرام، ويتوعد بلسان
مثقل، بالود والتخضع الزائف ولا يحاول أن
يكشف ما يبطنه ... صادفته بالأمس.. منهمكا
يكتب على ورقة سمراء، ولما أردت أن أرى ما
يكتب لم أشاهد سوى كلمة (شكوى) في رأس
الصفحةعندما أنهى الكتابة، نهض بعصبية
واضحة، وألقى شكواه.. للرجل الآخر الجالس
قبائنه، الذي أخذها منه، وطواها ببرود... كنت
أتابع، ما يحدث.. مع (السيد) الجالس جوارى،
وبدا أنه ممتعض، مما يحصل ... فبادرني قائلاً:
_ عجيب أمر هؤلاء، كل يوم تجده يتلون بلون
...

_ من تقصد...؟؟

_ وهل غير هذا ال....

لم يكمل عبارته...، لأنه كان يأنف من العبارات
البديئة... واستمر يتحدث.. وقد وضع ساقه

حاولنا الابتعاد عن الضجة والضوضاء... لكن
فحيح المتنادة على السلع المتناثرة فوق
الإسفلت والتراب، والأزقة المترامية بانسياب،
توحي بالخوف من الأسلحة المشهورة بيد
الأطفال... إنه كرنفال للفوضى العارمة... لاح
قرص الشمس بلونه البرتقالي، متوهجا يميل
نحو الغروب ... عدنا معا إلى بداية الطريق
الذي سلكناه ، شاهدنا بعض الباعة، يجمعون
حاجياتهم، ويحملونها بعربات صغيرة... وقد
بانث بقع العرق على ملابسهم الرثة... وفجأة
برز (صاحب اللحية الكثة) وقد أبدل ثيابه
بأخرى وهو يدفع عربة ممتلئة بقناني الغاز، ولما
اقتربنا منه، أهاج وجهه، صارخا:

... غاز ... غاز كان كمن أصيب بمس من
الجنون...

استدرت لأرى (السيد) الذي ضحك بملء
شذقيه وهو يقول:

... يريد أن يوهم الآخرين بأنه يعيش على
كده... ضحكنا، وواصلنا السير نحو الجامع الذي
لاحت منئذته من بعيد...

أطلق زفيره بصوت عال، وهو يمتص نفا عميقا
من لفاقة تبغ... قائلا :

_ لا أعلم

_ لا بد أن هناك سبب

_ أسباب كثيرة...

وأردف مستكرا:

_ بهذه السرعة يتغير....

لمحنا (صاحب اللحية الكثة) يعبر الشارع بسرعة
وقوة لا تتناسب مع هيئته، وبدا كمن يتحدى
مجهولا يطارده... هز (السيد) يده ممتعضا، ونحن
نتجاوز المسافة بين المجلس البلدي، ومحلات
المربطات... كان الجو خائفا من الحرارة
المرتفعة، فكرت أن نحتسي شايًا باردًا، لكنه
أشعل لفاقة تبغ، ليشعري بأن لا رغبة لديه
بذلك وعاد يتذكر... قائلا :

_ ألا تذكر كم كنا نحترمه...???

_ إن شخصا بمواصفاته، من السهل تبدل
سلوكه، فقد كنت ألمح دائما لديه حب الظهور
_ صحيح... ما تقوله..

_ لكننا لم نعر الأمر أهمية....

_ لأن الأمور لم تكن تتغير بهذا الشكل المتسرع ...

_ معنى هذا أن نفقد توازننا ...

_ ليس الجميع ... هناك من لا يتحمل حتى

كلمات الإطراء.

الراحة

محمود عيشونة

تترجاك، ولم تستجدي أكثر، وبحرص البدوية
المملوءة بالخشية قدفتك من دبر متعمدة
إسقاطك في الماء، وبعنقوان المحب الخائف
ولجأت ماء الغدير البارد، ولوج الأنثى وأرفة
الدلال تاركة للريح مهمة نشر أشعة الشوق
للماء؟ وزحف الشعر الأسود الغزير فوق ماء
الغدير، خلف جسد ليلى الرشيق، ملامسا شلوط
التموجات الصغيرة للماء، التي تحدثها حركة
الأصابع الدقيقة كلما تقدمت في سباحتها نحو
الزرقاء الداكنة لوسط الغدير، ذات القعر المنيب
في غلام الأهماق؟

ماذا يمكنك أن تفعل غير مباغتاتها من تحت
الماء والإمساك بلحظة سعادتكما، فالوحدة
مؤلمة وفرص اللقاء ليست بالوفرة التي يتخيلها
الناس، حيث تبرج المدن وعري الحياة، لم تكن
تعرف ولكنك تعلم جيدا ما سيتهدم لو أنت
أخطأت الوتر العازف، وأربكت إحساسها بكيانها
الخاص، المستقل.. في صمت غصت في الماء
مستغلا انشغالها بجمع خصلات شعرها التي
أربكت بصرها، من تحت الماء فتحت عينك
ونظرت نحو الأعلى، لم تر شيئا عاديا، فالمنظر
كان بيضا يسيل، كان جسدها بضا يتدفق

إذن وبعد عناء كبير هأنث تعود صعدا إلى
قمة النكهة حيث تلقي الشمس بأشعتها ذهبيا
متسللة بتؤدة إلى كل قاع، بين أغصان الزيتون
وعبر المنحدرات الجبلية المترية، ذات الضيق
والعناء، وحيث الغدران الواسعة التي تمر
خوالجك دائما، والصبح البهي البارد،
والأسماك وفيرة العدد التي تتكاثر كلما ابتعدت
في الوادي وشارفت غدرانها العظيمة، المنزوية
في البعيد، بنية اللون حاذقة، حذرة ماهرة أنيقة
وهي تقفز، أو تسبح في سكونة ودلال، غريبة
أحيانا بفوضاها وطقوس الرقص..

الغدران زرقاء ثغري، وحواشيها الظليلة
لئامس قدميك الحافيتين، هي.. هي أقفز يا
رابع. لن تمضي إلا لحظات وبألف عري لحمتك
الماء البارد، ستدثرك الرعشة

ويغمرك الدفء حالما تفتس، هي لا تخف.
ولكنك ضللت ماض في عنادك ولم تقفز،
منتظرا منها مزيد الرجاء، وقد أوقعتها أخيرا فيما
يشبه الاستجداء.

ليلى في صباحات طفولتها هالة من جمال
متكبر، زأدها زوعة سحرها الغامض، وأنوئتها
النهمة ذات الشرود والبدواة الظرفية. لم

الشفق يُحرق في المجهول كأنه الدائرة الهشة،
والجبل شفرة مدعاة تضطجع طولاً، والسواد
يلف ما تحت القمم العالية ..

وحيدا وبحت وصدى الليل حفيفاً نُحسه
يسري، مثل الدم يتدفق في عروقك شدا
الأزهار المتعاقبة على ضفاف الوادي، في
غموض يصلك همها، وفي صمت مطبق
تستشق عطر عسلها المصني، في حين يرسم
المغيب حزنه شفاً يتدلى.

الماء البارد العذب له طعم الأبدية، والرحلة
النقاء في جريانه وانسيابه بين شقين. كلها أموراً
نُدهلك، والبياض الذي ما بين تفجر الماء
ومصب الشلال إنه الجدوى بالنسبة إليك، هو
موقفك الثابت من الحياة، حتى وإن ظلمت
شامخاً في معانائك كالتطود العظيم فالإصرار
يسكنك كهذي الذكرى المولعة بالإغراء،
وبحت؟؟ سال لعابك لذكراها وأنت وحيدا،
وحيدا يا حسرتك. يا شجر الزان الساق، يا زرقه
الماء، يا أرض التفاح الجبلي أحبه كما اشتهاها
واكتفى؟؟ فلا شيء ينتقيه الآن غير المجيء إلى
أرضها البكر، حيث شهد ميلاد أول حب وآخر
تجربة اشتواء. تألها في غربة شائكة وحزن غريب

اختلس النظر يمنة ويسرة، مر في ذاكرته
شريط العمر الدامي الليل، و عبر لُقب في
غيابات السهو الذي يسكنه ولج شقاء الزمن.

خجلاً، ولم يكن بوسعك من شيء تفعله، غير
إسائك يدها الطرية الساقطة لتوها في الماء،
لتصعد ورأسك تخبط يمنة ويسرة، ولسانك يردد.
امسكتك يا ليلي، امسكتك..

تداعت طفلتك لنداء النجدة ومالت عليك
في سهو وشعرها يُغطي أجزائك الطفلية فوق
الماء في مشهد حنان صرف ما لبث أن خُفّت،
وكان الصباح في الوادي بارداً، ولا شمساً
غمرة أشعتها بعد. لست وحدك في الوادي...
كانت إلى جانبك وشعرها المتداعي، الغدير
والصافير الصادرة غير بعيد، وخرير الماء
موسيقى مألوفة، نادرة تُردها الأرجاء وأجواف
الوادي البارد السحيق..

تلك مفارقة أخرى حين انتهيت وحيدا إلى
قفار الضجر والهواجس، لا رفيق يُزيل عنك غُبن
اليتيم المتفشي في الصدر، وامتلأ لحظاتك
بالألم. لا أحد رفلك ويرافقك عبر الرحلة
الطويلة المضنية غير مسافات الغربة، كنت وحيدا
تُصارع أهوال المد والجزر، والآن وحيدا
وجهتك سداً، والمبتغى مهر التفاحة الجبلية
اللون والرائحة. لا أحد أوصلك إلى بر النجاة
وأنت تُصارع الممر المزروع بالعترات، بالأشواك
والأشواق، عانيت وحيدا وكافحت وحيدا،
وها أنت أخيراً تصل وحيدا، لتجلس عبوساً
قمطريراً على هضبة هذا المساء الشاحب، حيث

أخرى سترونها ليالي السهاد، إنما غيابه كان
البحث عن أرض التفاح الجبلي، هي التي
وحدها لا تتغير.. أقصد أرض المهد الأول التي
يجلس على تربتها الآن؟

الصواعد والنوازل لا تزال طبيعية بداخله
تماما كما هي داخل ((الكهوف العجيبة)) حيث
قضى صيفه متأملا توازنه المستمر ، مثلما
الدشة استمرارا لا متناها على وجوه أطفال
الشمس الذين حضروا لأول مرة عرس الماء،
فتشبثوا بمشاكبة البحر؟

أتصدر الماء عبر الشق الطويل الضيق
وانصب تحت علو الصخر محدثا لبعض الألم
الموسيقي الغريب، لحن ظل يفقده لسنين، هو
لا يقول ، لا يرن ولا يُعزف إلا هنا على هذا
الارتفاع الشاهق اللديدا

الله.. أزهار الوادي أسفل غابة الفلين
تعانقت وهذا الشذا الأسطورة يغمره فيحيله إلى
أثنى عشر سنة خلت ويحطه داخلها ليعش لحظة
عاض اندثر؟!

الماء في الوادي تردد صدى خريده ترسبات
كلسية أحدثها الزمن ، فجر الأرض فأحدث
الأخاديد والشعاب . وهذه بقايا التربة والصخور
تردد صدى دفقان الماء وانصبابه بين الصخور
الملساء، ناصعة البياض ، الرمادية والبنية الفارزة
أوتادها في لحم التربة السخية المعطاء؟!

باب القصة

وأقل عائدا إلى أيام الدل وملح الخديعة
المعفر وخبز الآلام؟؟

ولأن الطاقة على استعاب حاضره والآتي . لا
تفي بكل هذه الأثقال، بعدما أغلقت في وجهه
الظروف كل منافذ النجاة ، هاهو يبدو كمن
يحاول الفرق انتحارا في رواكد ماضيه ؟! ولكن
الإنسان داخله لم يمت غرقا وتشبث بالهامش،
حيث كان الصخب يقذف بأحلام الشعب نحو
عنف الأحداث،

شعب الأحلام مر من هنا، من على هذه
الربوة، وهو اقتفى أثره، حمل معوله وبدأ
الزرع، زرع الحلم فهاج أحلاما، بالمقابل كانت
اللوغاء مجتمعة، وكان الدم الذي ساح وتدفق
غزيرا في كل مكان؟! وهو ظل كما هو دائما
يخاف الدم خشية أن يستمر المشهد وتألفه الأحلام؟؟
طيب.. لقد عانى وحيدا وكافح وحيدا وظل
يثابر، فهل تراه يغير مشهد الدم ويلقى ليلا،
هل ترحمه المقبرة حين لن يعود في حاجة لا
إلباع خيط دم مراق !!

الماء لا زال ينساب عبر الشق الطويل
والحشائش تَلَف الشطوط المعروضة للتبصر.
التحدي الممكن يستعطف سهيته لا اختزال
البوح برحابة صدر، تناما الحب شطنانا من الألم
وهو طول هذا الزمن يغيب، ومن الناس من
يقول أنه هرب طمعا في البقاء وتلك قصة

فأخذت في الغناء، فرحة شروحة ترقص مشاكسة
الماء حيناً، وأحياناً ممارسة لعبة الحب، فهي
سكّري، مكسرة للعادي، مستحمة بماء الساقية
الزلال الذي يمر أمامه عبر شق طويل ومتعرج ؟
عم الدفء وهاهي الذاكرة تحفل أكثر
بأشياءه التي تعذب الذات وتصر القلب، عيناها
العليتان، النوم وهو يحورهما كحلا وود ??
آ ه ليلي يا فاكهة الخوخ الجبلي، بامراً
ضعته أعاصيرها??

الماء يتواصل وحواشي الساقية تنز بالحنين
وحمرة الحناء، الماء يغري تماماً كالحياة،
كليلي أرض التفاح، نبع الشهد وشداً غسل
النحل الجبلي الحر.. إنها البهاء حين يفسه
الماء، كهذا اليقين كانت، تصدح حينها مثل
عصافير الماء، تفتح.. تطوى.. تتمدد مثل هذا
العشب الطري الأخضر الكث??

الساقية لا تجف والغياب يطول..
مهلاً لا تبانغ في الفرح إنها مجرد صور لماض
جميل وأنت..

إنك في الخط الأخير الفاصل بينك
والاستواء الأبدى قاعاً صفصفاً وداخلك يقر، أن
وجودك داخل هشاشة الزمن الأخير ليس مجرد
خطأ .. زمن الخطيئة ليس لك .. ولكنه للدم
للرديلة للعار، فاهرب أو اصنع زمناً آخر لا يقطع

من أمامه يمر الماء هادئاً سلساً في تواصله
عبر الشق الضيق والطويل، الشمس خجلى
أشعتها الصباحية وهي تنسل وليدة وتحط رويداً
على أشياء الريف الذي صار يملكه. سرب حمام
يطير ويغيب في الفضاء الرحب، كل شيء
حيث هو، يمارس الحياة حراً إله، تكبله
الذكريات. المدينة السراب وزقاق الحيارى
الطويل وما يحدث في هذا الضباب.. الماء
يتواصل في عزم أكيد، عيناها صاحبتان حالمتان،
دفن ذلك الصباح الربيعي أخرج كبته فعمه
بعض الهدوء وهاهي الشمس بدأت في قهر
رطوبة الليل ويرد الغبش.. الله يتليبه لأنه
يمارس طقوس الإنسان الذي يحب ولا يعرف
طريقاً للغدر، وهو يعاقب نفسه، يقهرها بالصبر??
الإنسان وهو والصبر، ثالوث يحد من أفق
رغباته، وتجاويف تلك الصخور البنية تدب في
عروقه أحاسيسها قف?? ماذا تسميه العشرة لو
هو كلمها عن إحساس الصخر وتفاصيل أشياء
ذلك الريف الجميل!!

الشق يمتد في الطول ويتعرج ليلتف حول
الهضبة الصغيرة، تماماً كإفعى الأساطير القديمة،
الهضبة تُشكلها الأحجار الهشة وتُغطيتها أشجار
الرمان والعليق وفاكهة التين الشوكي، تتعدد
خلفه الزقزقات من وراء الهضبة لعصافير وجدت
نفسها أخيراً طليقة، لتكتشف سعادتها فجأة

رابع... رابع..

قم يا ولدي إنها ماتت ..

في ثقاقل تقوم، تتبع الشيخ المسن، خطاكما
لثيلة ومعتبة، بجسدكما لتجان المقبرة وقد
شيدتها آلاف الشواهد كل شاهد يروي حكاية...
بعد اجتيازكما للسياج الموحى بالموت تصعدان
الهوبنا.. في وسط المقبرة وعلى بعد عمر من
لثالك الثاني بها ، حلقة مشتتة، أصناف وأشكال
لعدة ألوان بشرية شتى، كلها تفرز أنظارها. في
الشق الممدود في إجلال.. لا شك وأنهم كلهم
الآن قد تناسوا مؤقنا أحقاد الحياة وأضحوا
مقتنعين بالمصير الواحد لجميع خلق الله!!

تربة حمراء فاضت لتوها والحتها تكتم
الأنفاس تسبح الشق الممدد فاتحا وسطه
لاحتضان الجسد الغريب.. ((أفسحوا فسح الله
لكم)) مسكين رابع.. وصل النعش وسيفيون
الجنة في فتحة القبر المتلف.. يتقدم الرجال
أربعة حاملين النعش الأبيض.. ود لويرى وجهها
لآخر مرة ولكن !!

الرأس لقد أخذوها إلى حيث لا أحد

يدري.. صوت حازم يسكت عواطفه الباكية))
الرجاء الإسراع في ردم القبر ، هناك جسدان
آخران!!

الرؤوس، لا يقر البطون، لا يقتصب الطفولة
والخبر!!

أنت وقلبك اللحم وللعشيرة طيش الوهن،
فاهرب الآن فالزقاق كله ذكراها، ذكرى روحها
التي فضت داخلك ألما يستعر؟

أرهبوها طفلتك ((يا رابع)) فرحلت وهدي
لحظة خسوفها تعصر ألمك فتحيلك أكثر على
الماء المنحدر كالتقايد الشتالية الباردة!!

نوار السوسن السابح تحمله التموجات
الصغيرة للماء، تذهب به بعيدا، تكوره أحيانا
وأحيانا تلثمه بحنو، أنت يانسيتك تعرج في
سماء الدهشة، ومكك تحمل مملكة من جراح
الإنسان الذي يعني!!

الأم يطفى على كيانك ، تصفي إلى الماء،
إلى خفقان السعادة واضحة على أجنحة السنونو
وهي تكسر الماء بالماء..

تدقق تحنانك إلى عباب الربوة مائلة أمامك
في كبرياء، تشعب الاشتاء في صدرك وأنت
تضيق في موج أنفاسها، البنض والشوق يتواتران
فيزدحم بمقتليك أكثر غيبش الاتحاد !!

الراحلة أبدا لن تعود، لن تهمس لك، لن
تناديك بتحبب، ولكن الماء يتواصل، يصنع
العرشة الجلاء وبوقظ الحياة في هذي الوهاد..

اليرابيع العمياء

عالم جبار محمد

قريتي النالية وملاجئ الجبهات المشتعلة ..
انتبهت لصوته:

أين إجازة السوق ؟ ابتسمت ببلاهة وقلت :

- ألا يكفي كتاب الترشيح ..؟ رمقني بنظرة
ازدراء وقال :

- لا .. تركني استدار نحو الجهة الأخرى
ليكمل حديثه مع أحد الجالسين معه في الغرفة
التي تنضح برذا (البرد في قريتنا لا يأتي سوى
في الشتاء يصنع لنا الأوجال وتشقق الجلود
وأمرض البرد المتصاعدة مع دخان (المطال)
يبقى موسما يجلب الانكفاء في دثار مهمل على
كتفي الناحل)

أسندت رأسي على جدار بيتنا الطيني متمددا
على الحصر أقلب كتاب الترشيح

فكرت بطريقة تخرجني من الورطة .. لمع أسم
(شاكر فرهود) قلت في سري أنه الوحيد
الذي يمكنه إنقاذي من المحنة ..

بينهم يقع في الطرف الغربي من قريتنا
منعزلا عن بقية الدور .. (شاكر) رجل في
الخامسة والأربعين من العمر يعمل سائقا بين
القرية والمدينة التي ترتبط بها أداريا ..

فقدت أصدقائي الواحد تلو الآخر في حرب
ضروس .. فكرت في الهروب (الهروب يعني
مغادرة جماجم متروكة في حيز الذاكرة حين
تصبح الابتسامة رمزا للأسى لقلة الحيلة) من
جبهات القتال واللجوء إلى قريتي
الصغيرة (الاحتماء بالقرية لجوء لعالم يحتفي
بطقوس مشنجة زوجة لا تفري وبيت لا يأوي
أليه سوى الذباب) لكنها ما عادت تفريني
بأرضها الطينية وأسراب البق المنتشرة بكثافة
ظهر أسمى ضمن قوائم استلام السيارات
الخاصة بالمراتب المتطوعين ..

كان الأمر بمثابة فرار تأجيل الهروب .. منحت
إجازة لمدة أسبوع لإكمال المعاملة
لشدة فرحي لم أقرأ التعليمات حين دخلت إلى
الدائرة المعنية ..

(دخول الدوائر يترك في نفسي بقعا من لطخات
ضوئية معتمة تسدل ثوب ظلي المتهرب
خارج جسدي المطلي بلون كاكي)

تفحص الجندي ذو الوجه الحليق والبشرة
الناعمة من خلف النافذة المفتوحة على الباحة
الكتاب الذي دسسته له .. لم أدر لم تذكرت

أحسست شيئا داخلي قد أستيقظ .. (يستيقظ الجنود بعد بوق الفجر يتسابقون نحو بيت الخلاء لإفراغ أمعائهم ويتبولون بحرقه) أيقنت أنها لن تنجز بدون ذلك توجهنا في اليوم التالي نحو دائرة المرور تحسست أوراق النقد في جيب السروال كان المبلغ ثمن البقرة التي بعثها خيظ من الشك يتسرب داخلي مخافة عدم حصولي على أجازة السوق بادرته

- هل أنت متأكد من الحصول عليه ؟ نفث دخان لفافة التبغ أمسك مقود السيارة باليد اليسرى دون أن يلتفت نحوني قائلا :
اطمان ... ستحصل عليها ..

أنفقا عند عدم حصولي على الرخصة لن أعطيه النقود .. لكنه أخبرني :

أنهم لا يؤدون أي عمل قبل استلام الإكرامية وإزاء حيرتي ، صار لزاما القول :

أنت الكفيل .. وبدون تردد قال : الكفيل خسار .. (من يحمل عبء غيره تتقاطر عليه هموم متلاحقة تعيد ترتيب الأشياء بفضاضة تتساوى عند أحماديد زرعت في وهم رأسي الموجوع وحينما يستبد بي الألم أروض للضغوطات لأنها حل لا يمكن الاستهانة به)

مضت السيارة تجري بسرعة لاحت بناية المرور قبض (شاكر فروهود) حزمة الأوراق توقفنا على جانب الطريق مضى مندفعاً وسط الزحام

(يبقى السائق وسيطا في بوصلة تحدد الاتجاه المتحرك لهدف هلامي بين الرغبة المطلوبة وتقاطع المصالح المتشابكة ولا ينبغي للحلول أن تأخذ نهايات سعيدة)

ما يزال يحاول أطفال محرك سيارته خييته بصوت عال رد التحية
أهلا تفضل ..

لم يكن لدي متسع من الوقت للجلوس معه والتحدث كنت على عجلة من أمري وأيام الإجازة قليلة .. لابد من الحصول على مبتغاي ..

أنفقنا على الذهاب غدا إلى مديرية المرور .. لديه علاقات واسعة سينهي الأمر بأسرع وقت لكن المسألة تحتاج بعض المال لأجل ذلك ..)
هنا تكمن معضلة تنمو بلا وعي تحت نسج جلدي لأن النقود تعني تكا جرح لا يتألف مع آصرة علاقائي (

ولائي رجل ريفي لا يجيد المجاملات .. صرخت بغضب وأستهجان قائلا : تقصد رشوة !!
أتكأ صاحبي على سيارته المتوقفة حمله في وجهي باستغراب ، بعد ردة الفعل التي أبدتها .. قائلا :

لا يا أخي .. أية رشوة .. أنها إكرامية للاسراع في أنجاز المعاملة

أردف: - أم أنك لا تريد لمعاملتك ان تكتمل بسرعة ؟

تشكيل كمين للمتسللين ورطوبة التراب الندي
تأكل أحشائي

انطلقت السيارة وسط الشوارع الفسيحة نسمات
الهواء تداعب وجهي جلست خلف الرجل
النفيف لا أدري لم تذكرت قربتي الطينية ..
زوجتي التي لا تمل من الاعتناء بالبقرات
الثلاث حضيرة الحيوانات حيث رائحة الروث
تملأ الفضاء فكرت بمرارة فجأة وجدت نفسي
أكره زوجتي .. رددت داخلي (يجب أن أزواج
من امرأة أخرى..) انتهت السيارة تقف أمام
منزل فحم رائحة الرازي تغطي الجوشعرت كاني
أحلم

مضى الرجل الجالس جوار السائق نحو الباب
وضع أهبامه على حرس الدار

سمعتنا صوتا نائيا يأتي من الداخل :

- من الطارق ..؟

- عفوا .. أنا الملازم أحمد ..

ظهرت امرأة أمام الباب الخارجي للمنزل
حيث كنا نقف بدت طرية مثل (قشطة) قوامها
رشيق وبشرتها بيضاء أزداد كرهني لزوجتي

أعطت السيدة الجميلة ورقة إلى الضابط شكرها
ومضينا معا في السيارة قال : علينا الذهاب إلى
السيطرة التي تقع خارج المدينة .. اتجهنا
صوب الشمال الغربي للمدينة الواسعة . الغروب
يزحف ببطء ليكسب الأشياء لون العتمة ..

مندسا بين الجموع الواقعة أمام النوافذ
المواربة الضجيج يعلو ثم يخفت بعد طول
انتظار عاد ليبلغني :

علينا مغادرة المكان .. التفت على موعد
معهم احتججت القول: الموعد قريب أم بعيد ..؟
أجابني وهو يمضي نحو السيارة المتوقفة ملوفا
بمفتاح العربة

: سبقي في المدينة .. حتى يحين اللقاء عصرا ..
(موعد حصاد الشلب يتزامن مع خلو القرية من
الشباب والأمسيات تنكأ على برك الوحل
المتكمشة على أسراب الهوام)

كنت غير مقتنع لما يحصل ، ولكن لا توجد
فرصة اغتنامها ، لأجل الحصول على الرخصة
الاهذه ..

بعد الظهيرة حاولت جادا تعلم السياقة لكن
دون جدوى. في الموعد المحدد حضر رجل
حليق اللحية قفز صاحبي من وراء المقود
مرحبا به عرفت أنه الرجل الذي أنفق معه
صباحا كان يبدو في عجلة من أمره قائلا :

- يجب أن نذهب إلى دار السيد العام ..

بدون تردد أجاب شاكر : حاضر لا عليك سوى
أن تدلنا على الطريق ..

(في الدرب الممتد نحو المثابة الواقعة أسفل
الوادي حيث البرك المتبقية من مطر الباردة
نبقى نواجه السائر الترابي طوال الليل واجينا

اعتدل في جلسته تحركت العربة باتجاه المدينة
.. استدار بنصف جسده نحوي وقال :

تعالوا بعد أسبوع ستجدون الرخصة جاهزة ..

ضحكت في سري لان إحساسي لم يخب قلت
جازما بعد أن تركنا الضابط الذي غادرنا
متبخترًا ..

لقد كذب علينا

لا تقل ذلك !!

قلت بحس تلقائي سترى إذا صدق معنا ..
فاجئني غثيان مومع ونحن نتجه نحو قريتنا
المنسية راودني مرة أخرى هاجس طلاق

زوجتي لأنني معاناني معها

شعرت بالغضب لأنني بعث البقرة وصرفت ثمنها
لأجل الحصول على إجازة سوق وقد لا أحصل
عليها ..

(تغادرني المسرة حين تلوح القرية من بعيد
لأن روح المعسكرات تنبض بلا تودد وسط
ارتعاشة مخجلة في دهاليز مغلقة من مكان غير
مرئي لحضور متروك يكشف خصوصية آخر
واجب حين أطلقت الرصاص باتجاه البرابيع
العمياء من العطن لأنني سئمت الانتظار)

عند نقطة التفطيش سمعت الملازم يحدث شاكرا
أعطني النقود الآن ..

ألا تذهب لترى .. قاطعه الضابط قائلا

لا وقت لدينا .. هاها الآن دس السائق يده في
جيبه أخرج النقود وضعها بيد الملازم أحمد
(هل النقود كاملة العد !!)

(كانت البرابيع تتحرك بسرعة نحو جحورها
ونحن ننظر بعيون متعبة الطرق النيسمية عليها
تخبين عدوا يتربص بنا بين كتبان الرمل
وأسلحتنا تنام تحت برد الليل المرتجف في
أعضائها الواهنة)

سحب النقود وضعها في جيب بنطاله ترجل
لوحده .. طلب منا البقاء داخل السيارة
لانتظاره ..

مضى نحو الغرفة الوحيدة في الفضاء الواسع ..
احتجت أن أدخن سيجارة فقد تعبت أعصابي
من الانتظار وعدم الوثوق بما يجري قلت
لصاحبي ترى لماذا جاء بنا إلى هنا !!
لا أعلم قلبي يحدثني باني لن أحصل على
شيء ..

انتظر لترى ما يحدث وبعدها نقرر

عاد الملازم أحمد لمحت على وجهه ابتسامة
ساخرة .. أيقنت أننا مغفلين وأنه يستهزأ بنا
ونحن صيد لئمين له ..

- سترين، ستكون فاتنة، صدقني...

جدا في عيني.

أجبت وأنا أفكر في كلامه:

- أصدقك تماما... أعرف ذلك.

أتذكر ذلك المساء... كنت قد عدت وأنا
أحمل في داخلي الكثير من الرغبة. كنت
أرغب في أن أفعل شيئا ما. لقد هزمني حب
العجوزين، وجعلني أصرخ بأعلى صوتي: إنني
أرغب أن أحب هذا المساء.

بدأت العجوز جميلة جدا، وهو يحرق في
عينها. كانت تشع ببريق غريب جعلني أشعر بأن
ما يبثه لها من دفء عيني هو ما يتجلى على
وجهها الطفولي، فقد جعلها طفلة بنظره العاشق.

شيء غريب كان يربطني بالمكان. الصور
والذكريات التي تزين جدران الغرف. لكن
صور ابنهما الوحيد لم أكن أراها هناك.
أخبراني أن كل شيء يوجد في غرفته المثلثة.
كانا يحدثاني عنه كل حين ويتمنون عودته من
البلد البعيد. هذا ما كان يجعل العجوزين
ينخرونان في حزن غريب، لا يرحل إلا
ياضراهما الحب كل مساء.

وضعت الشال البرتقالي على كتفيها،
وجلست تداعب بعينيها، وكأنها تكتشف
المنزل من خلال لمسات زوجها الذي نثر
الورد الأحمر في كل مكان وأضاء بشموع
صغيرة.

أغرق الآن في حزن غريب جدا. أريد أن أحب
هذا المساء. ليتني أستطيع. أمتلك من
العجوزين أحلامهما الصغيرة ورغبتهما في
تغيير اللحظة التي كانا يصنعانها معا.
الحب صنع. هكذا تعلمت.

كان العجوز قد هيا كعكة تقليدية للاحتفاء
بجيبته، ووضع شموعا قليلة جدا للعجوز ذات
السبعين ربيعا. هذا ما أسر لي به وهو يناولها
القطعة الصغيرة، قال لي:

الحب رغبة تخلقها الثواني وترتبها الذكريات
الصغيرة التي تتألف في كل دقيقة.

- لقد أمضينا نصف قرن معا، لكنها ما زالت
تبدو لي كما لو كانت شابة في العشرين
أو الثلاثين، لا أستطيع أن أراها غير
ذلك...

- نعم، هي كذلك.

قهقه قليلا، وقال:

أريد أن أحب هذا المساء

لطيفة البصير

علي أن لا أفتح نافذة...

أجلس قريبة جداً منها، وأختبئ في معطفي
البنّي، على الرغم من أن ارتدائه يؤلمني،
لكنني لا أريد أن أنسى ارتدائه، كلما اتقنا
الوحدة، وأذكر أنامل العجوز وهي تسج
ببطء غرب، وكأنها كانت تطيل عهد لقاءتي.
المتكررة للسؤال عنه. لكنها ربما لم تكن تعرف
أنني كنت أيضاً أتردد بالرغبة في استبطاء
صنعه، كي أزورها مساءات متكررة وأرتشف
الشاي الثقيل الذي يهينه زوجها، وهو يستمع
إلى الأغاني القديمة الجميلة، محدثاً دندنة
خاصة في قلبي.

لم يكن العجوزان يتحدثان عن أزمنة البرد
التي استشرها بداخلي. كنت أشعر بأنني باردة
الأطراف والصلوع، رغم أنني لم أبتعد عن
الثلاثين إلا قليلاً. وكانا يدوان دافئتين جداً،
رغم الشيخوخة التي أحنت بعض أطرافهما.
وكنتم كلما قررت أن أرتشف الحب، أبحث عن
الشرفة المظلة على بيتهما المجاور. وفي المساء
الحاني الرتيب، أنتعش معهما بضواهما
الصغيرة التي يحدثها المسجل القديم وهو يكرر

أغاني قديمة جداً، تحدث لديهما ولدي أنا
خاصاً. أجلس بالقرب منهما وأحلم بالأيام
القادمة... كان زمنهما غرباً عن الزمن الذي
أعيشه. فقد أمضت سنوات وأنا أغبر جلد
العشاق بنفس السرعة التي أتناول بها وجباتي
السريعة، والتي تحدث لي سوء هضم احتياطي
متكرر، لن يزول إلا بالأسباب المختلفة للذهاب
إلى العجوزين أو للإنصات إليهما من نافذتي
الخاصة. كنت كمن يجالسهما كل مساء، كي
يرتشف الحب في ثقائه العذب الذي يبدأ كل
يوم ويتكرر دون إشباع.

قبل أشهر قليلة، دعاني العجوز إلى عيد ميلاد
زوجته، وأخبرني أنني الجارة الوحيدة التي
سترافق لحظتهما العمرية الخاصة، لأن الجميع
لا يفهمون زمنهم الخاص. أخذت معي شالا
برتقالياً دافئاً وحلوى مهياة تماماً لظروف
استانهما الاصطناعية. كان العجوز قد استنبت
في المنزل وروداً مختلفة، ونفخ بالونات صغيرة،
ولطف الطقس بروائح من العود والعنبر. وحين
دخلت، قال لي على الفور إنها ذهبت إلى
الحلاق لإجراء تريحة جميلة، وأكد لي بثقة بالغة:

وهو يغني للحياة. أجعله ينساب في كل أرجاء

المنزل، وأذهب إلى المطبخ لأبحث عن قنية ماء، لأذكرك أنني ودعت العجوزين أيضا في الأشهر القليلة الماضية. كانا قد انسحبا من النافذة، دون إذن ودون سابق إنذار. كان انسحبا غريبا. فجأة، صرخ العجوز ذات صباح جميل، جعلني أعدو مثل المجنونة إلى مخدعهما الأبدى. كانت العجوز قد غادرت دون مقدمات صغيرة، وبقي العجوز أمامي. عرفت بعدها أنه انتهى في تلك اللحظة، فلم يمر شهران على غيابها حتى انسحب، هو الآخر، مثقلا عاتقي بوصية قاتلة. أسلمني مفاتيح مخبئهم المليء بالطقوس والأيام والذكريات والأحلام، وأوصاني بالانتظار، أن أنتظر ابنهم الذي قد يعود وقد لا يعود يوما...

صوت بافاروتي يفرد في كل مكان. أعرف أنني لا أستطيع أن أفتح النافذة، لأنني حتما لا أريد أن أرى نافذتهما الموصدة التي اعتلاها الغبار قليلا، ونسج العنكبوت خيوطه حول بابها.

ذات مساء، قررت أن أدخل المكان. من الصعب جدا استلام بيت. كان مليئا بالحب، من الصعب جدا استلام وصية انتظار رجل قد لا يأتي. نفقت كل النبار، وهيات شاي وجلس في منزل العجوزين، وبدأت أنتظر. وصرت أذهب كل مساء واستمع إلى عالمهما السري، وأتفحص ألبوماتهما الكثيرة والمتعددة... كل

الحب فراشة حائرة لا تدري من أي الزهور الغريبة ستلتهم رحيقها الحالم.

الحب مساء حان بين روحين التحفا جسديهما الملبين بكل الطقوس والذكريات...
الحب انتظار...

لكن هذا الحب لم يشتعل في أي مساء لي. كنت أهينه، وأبدأ بالبغضاء الشديد لتهيء مراسيمه. أعد المكان، وأخذ حماما ساخنا وانتعش بالطر، وأهيء الرقعة الصغيرة، أضع عليها براد الشاي، وبعض الحلوى الصغيرة، وأنصت إلى الموسيقى التي أحبها. لم أعد أستطيع أن أستمع إلى كلاسيكيات العجوزين، كانا قد دأبا بانتظام وطيلة الأعوام العشر التي سكنت فيها هذا المنزل على طقوسهما الاعتيادية. كانا يهينان لي طقمهما الخاص، من خلال النافذة المفتوحة... أعرف أنهما كانا يدركان تماما أنني أرقبهما من النافذة كي أنتعش بالشغ الذي حملاه كل هذه السنين. لذلك، كانا يبقيان الأثر الصغير لعشقهما أمام نافذتي حتى أحب أنا الأخرى مساء ما...

أنصت لصوت بافاروتي، وهو يمنحني الحياة، يصدح بذلك الصوت الذي يجعلني أستيقظ قليلا من النوم الصغير، وأدرك أن بافاروتي ودعنا قبل أشهر قليلة. لم أكن أعتقد أنه سيفعلها

أحضرت مندبلا من المطبخ، وبدأت بتنظيف المكتب الحديدي، وأنا أبحث بين الأوراق الكثيرة عن شكل هذا الغائب، ووجدته أخيراً... كان يحدق بعينين لوزيتين وابسامة حاملة. كان ينظر مباشرة إلي. انشغلت بالبحث عن صور أخرى. وجدت ألبومات متعددة تعود إلى زمن قديم، ترسم أشكال الطفولة ولامحها التي تنسحب رويداً رويداً، كلما تقدم السن. وفجأة، وجدتني أبحث في كل الأمكنة عن الصور أولاً، وأترك المكتوب. لا أريد أن أقرأ أي مخطوطات الآن. أريد فقط أن أتبع بالصور الكثيرة الموجودة في هذه الغرفة. سأترك المخطوطات لاحقاً، حتى أكتشف إنمها في ما بعد. سأعشقها على مهلي. وضعت أمامي صوراً كثيرة، كلها توقفت عند سن الثلاثين أو تعدتها بقليل. بدأت أبحث عن شكله الآن. ألم يبعث صوراً في هذه المرحلة من العمر؟ لماذا توقفت الصور؟ سيكون في القمد الأربعيني، كما أخبرني العجوزان. لا شك أنه سيكون وسيما في هذا العمر. في هذه الصور، كان يبدو جذاباً، أخذاً. شيء ما يجعلني أسقط في غرامه، شيء ما من سحره. خمنت كثيراً في هذه الجاذبية، هل تكون نابعة من غيابه؟ من صورته القديمة، من زمن آخر، ربما نسجته الأعوام العشر التي حكى فيها العجوزان عنه؟ لكن، لماذا كانا يتحفظان على صورته؟ هل كانا يخشيان أن أعشقه، أن أشاركهما

ذلك يجعلني أسأل نفسي هل يكون الحب أبدياً؟ هل يمكن أن نحب نفس الشخص عمراً كاملاً؟ لماذا يعيش الحب بهذا الشكل؟ لماذا لا أشعر به؟ لماذا لا يحتويني شخص ما كل مراحل العمر، وأغرد أو أطير فوق السحاب؟ وهل كان العجوزان يفتنن، حتى يجعلا من بعضهما اشتعالا مستمرًا لكل أحاسيس الانجذاب؟

كنت أتردد كثيراً قبل أن أقرر دخول الغرفة السرية، كشأن لصور الأفلام التي اعتدت على مشاهدتها، أتخيل ربيكا المجنونة... غرف كثيرة ما زالت يقظة في ذاكرتي تبعث في كل الوسواس. لكنني كنت أرغب في أن أعرف ما يوجد داخل هذه الغرفة. كانت في يدي مفاتيح كثيرة، بدأت أجربها الواحد تلو الآخر، إلى أن دار المفتاح في القفل، وانفتح الباب المنفلق. رأيت أمامي صورة كبيرة للعجوزين في وسط الغرفة، أخافتني قليلاً. أحسست بنظرات اللوم في عينيها، وكأنهما لا يرغبان في أن أطلع على حديقة ابنهم السرية. كنت أشعر بالرهبة أمام ذلك المكان. الغرفة غريبة جداً، رائحة الجلد القديم، والأحذية المتراصة في كل مكان والكتب الكثيرة، التي أكلت الرطوبة بعضها... كل ذلك كان يمنح المكان شكله المهجور. لماذا أهمل العجوزان هذه الغرفة؟

كان نوريير يقضي أيامه في علم الآثار، لكنني أمضيت أيامي في الجريدة والعشاق. في لالحتي العديد من المقالات والكثير من الهزائم في العشاق. هل صرت أشبهه في البحث عن الحب؟

أدور في الغرفة، وأنا أرى عمر يرقص معي برفق، رأيت عينيه الجميلتين الحالمتين، ورأيت تفاصيل جسده، ومررت بيدي على صدره، وأنا أصرخ من النشوة: أنا أنتظرك... لن أرحل عن هذا المكان.

صحت على سواد الليل، شعرت بالخوف لأنني أجالس الأموات والغالبيين. وخفت أكثر حين بدأت أسأل نفسي، هل هذا المكان حقيقي؟ هل هذا المكان من صني؟ هل خلقت هؤلاء الناس؟ لكن المكان موجود والصور والأشياء والجيران يعرفون العجوزين... هربت باتجاه بيتي، التقيت بالجاردة أمامي، تعمدت أن أحبيها وأن أتحدث عن العجوزين وعن غيابهما، وتأكدت أنها على علم بهما، حتى أطمئن إلى عقلي، دخلت بيتي وأنا في غيباب تام، وجلست لأجد أنني حملت معي صوراً كثيرة لعمري، وضعتها أمامي، وقلت له بأعلى صوتي: صاحبك هذا المساء. كم كنت في حاجة إلى عالمك.

كان علي أن أعود في اليوم الموالي، لأشعر في قراءة المخطوطات الكثيرة... دخلت حديثتي السرية، وبدأت أقرأ ما لد وطاب من

عشقه؟ ولماذا سلمني العجوز أوراق الانتظار؟ هل كان يراني قريبة منه؟

سأترك كل شيء جانبا، وأحمل الصور معي إلى الخارج. هناك وضعتها على المكان الذي ضم والديه سنوات طويلة جدا، وهيات لها شايًا معتقا، وجلست ارتشفه وأنا أستمع إلى الأسطوانات العتيقة. كان ينقص جلساتي هذه الصور القديمة. بدأت أقبلها طويلا، وأصرخ: أريد أن أحب هذا المساء. أريد أن أحب هذا المساء...

لقد سقطت في عشق الصور. وقبلها، سقطت في عشق الذكريات العتيقة التي حكهاها العجوزان. الآن، أتم الحكاية. أحمل معي الصور في كل مكان. الصور تخبرني بأنني أرغب في هذا الشخص. شيء ما لا أدري ما هو يجعلني أتشبث به. شيء ما يجعل للصور العتيقة والذكريات طعمها الخاص. شيء ما يجعلني أعشق كل شيء مضي. غرقت في بحار غريبة. لماذا بدأت أحلم أحلام يقظة خاصة أرسماها كما أريد؟ هل الحب صنع؟

لا أدري لماذا تذكرت في تلك اللحظة قصة "غراديفا"، حين هام نوريير هانولد عشقا بغراديفا التي لم تكن سوى ثمثال، سقط في غرام مشيتها الراقصة، أية غرابية؟ هل صرت أشبهه؟

عشت شهورا متعددة أنتظر، وصرت أعشق هذا الرجل وأعشق انتظاره. بدأت اعتاد الجلوس معه. لم أكن أعرف أنني كنت ألثث خلف شيء ما... لست أدري ما هو، ولم أحصل عليه طيلة هذه السنوات التي مرت. أدت أسطوانة فيروز وأنا أتجول في المنزل الحبيب، تنطلق فيروز في أغنياتها التي حدثني عنها العجوز طويلا، وكانت مدار حديثنا ذات مساء، كانت الأغنية "نسمت" لسعيد عقل. وكان المقطع الذي تكرره فيروز يضغط على قلبي الآن أكثر من أي وقت مضى، وكأنني أسمعها لأول مرة.

"وجه ذات لثقتنا على

سندس القوطة والذهبا غروب

قال في أشياء لا أعرفها

كالصافير تنالي وتؤوب"

كنت أنتظر هذه الأشياء التي لا أعرفها...

ولأول مرة، منذ بدأت أدخل هذا البيت، اسمع طرقا على الباب. شعرت بنوع من الوجع الخفيف، وأنا أفتح. وجدت رجلا أربيعينا قبالي. حيائي ودخل. سلمت عليه بحرارة شعرت أنه استغفرا، وطلبت منه أن يجلس. تغير كثيرا عن الصور. هذا ما قلت لنفسي وأنا أنظر إليه. وقبل أن ينطق، قلت له بحرارة بالغة:

أنت عمر، لقد أنتظرلك طويلا...

الرسائل الموجهة إلى العجوزين. كان يحكي عن غربته هناك ورغبته في أن يعود يوما ما إليهما. عثرت على مخطوطات ملفوفة... برديات عتيقة، ففتحها وقرأت: رسائل إلى علياء.

شعرت بالخوف، والغيرة. من ستكون هذه المرأة؟

لكنني غرقت في الحروف والكلمات والألوان الغريبة، التي يشبه بها هذه المرأة المتحولة على الدوام، غير الثابتة، التي تحتل كل الأحلام والريبات. كانت رسائل موجهة إلى امرأة مصنوعة، أو مرغوب فيها، هل رأى تلك المرأة أم رغب في رؤيتها؟ لست أدري، ولكنني وجدتني أفترض الفترض قائلا لي: أأكون أنا تلك المرأة التي كان يبحث عنها؟ وجدتني ألقى الرسائل وألثم المخطوطات العتيقة بحب. كم أهداني من الصور والريبات، كم جعلني أقيم بين الكلمات، كم قبلته ألف مرة، كم رأيته ينظر إلي وكأنه يراني، ويرغب بي... كان يبحث عن الحب الحقيقي. كان يتحدث عن المشيقات المزيفات اللواتي عرفهن واللواتي لا يمتلكن أي حس، كان يبحث عني بكل تأكيد... أنا... علياء...

نهضت من مكاني، واتجهت إلى النافذة. بدا لي العجوز وقد سلمني مفاتيحه البرية، وكأنه سلمني عشقا وانتظارا قاتلا. صرت أنتظره، مثل العجوزين تماما. وبدأت أعشق مخدعه السري. كل مساء أذهب إلى البيت وأفتح الأسرار...

- سيدتي، عمّ مات ضحية عنف في أمريكا، وقد عدت بتابوته، ودفناه هنا. لكن العجوزين أصرا على أنه ما يزال على قيد الحياة... ومنذ ذلك التاريخ، وهما ينتظرانه، بل إنهما ابتعدا عن العائلة وعن كل الأصدقاء الذين يتحدثون عن موته، وبقيت الوحيد الذي يستضيفونه، لأنني أتحدث عنه وكأنه ما يزال على قيد الحياة... صديقني لولا هذا الاعتقاد لمات العجوزان منذ سنوات. لقد قررا أن يعيشا كما يرغبان، وأن يحبا بعضهما أكثر وأكثر. وأنا أزورهما كلما جئت إلى هنا...

أحسست بأنني سأهاوى على الأرض... ماذا كنت أنتظر، صورا وذكريات وأحلاما وهوأجس ورغبة. نظروا إلي الرجل وقال:

- يبدو أنك صدمت بذلك...

- نعم...

- أنا أيضا صدمت، حين القلب العجوزان إلى ذلك الحال. لكنني وجدت أن ابنهما كان الأمل الوحيد لهما في الحياة، وكان عليهما أن يجعلاه على قيد الحياة. كي يستطيعا الحياة، الحياة دون انتظار موت يا سيدتي...

- نعم... كما يحدث لي الآن.

بذهول غريب، قال لي:

- لست عمر، أنا كريم صديق عمره، وجئت لزيارة العجوزين.

شعرت بخيبة عميقة، وجلست بالقرب منه:

- لقد توفي العجوزان منذ شهور.

بدت ملامح الأسى على وجهه:

- للأسف، تمنيت لو رأيتهما قبل مماتهما، أو لو حضرت الجنازة. ولكن من أنت؟

- أنا جارتهما وصديقتهما الوحيدة في هذا الحي. كانا قد كلفناي بالمنزل وبانتظار عمر. أين هو الآن؟

نظروا إلي بدهشة غريبة، ثم قال لي:

- ظننتك تعرفين كل شيء يا سيدتي، عمر مات منذ ما يقرب من عشرين عاما...

صرخت دون أن أدري، ثم قلت:

- لا يمكن، لو عرفا بموته قبل موتهما لهما حزن بالغ...

- العجوزان يعرفان بموت ابنهما الوحيد، وهما من قام بدفنه...

- ولكنهما كانا ينتظرانه...

ماء، الهواء الذي أستشقه في فصل الخريف

المرتبك، الجارة التي أحببها وأنا ذاهبة للعمل،
الأسطوانات المروقة التي استمعت إليها في
بيت العجوزين، الحب الذي منحني رسائل
عمر، الإيمان العميق بأنني علياء التي كان
يصنعها عمر، الصور الكثيرة والعوالم الماضية،
كل شيء يستحق الحب...

هيات نفسي، أخذت دشا ساخنا، وأحسنت
بأنني أريد أن أحب هذا المساء. لبست فستانا
أبيض، ووضعت أقراطا سوداء، واستحمامت
بالمطر، حملت حقيبة اليد المطرزة، ولبست
حذاء أبيض ذو كعب عال حتى أراقص في
مشيتي، ووضعت مساحيق صارخة لتبرز خطوط
ملامحي التي نسيها تماما، وقصدت المنزل...
ورغم أن المفاتيح كانت معي، ضغطت على
الزر، وانتظرت قليلا حتى انفتح الباب. كان
أمامي كريم، وبنبرة هادئة ونظرة الإعجاب
أفصح لي المجال لكي أدخل، وقال لي:

- أنت جميلة هذا المساء...

- قولها وكأنك تعرفني قبل هذا
المساء...

- نعم، أشعر بأنني أعرفك قبل هذا
المساء.

قلت بداخلي:

- ...أنا أريد أن أحب هذا المساء.

- عمر كان مختلفا جدا، عاش سالما

إلى حد كبير ومات ضحية عنف أحرق...

استأذنت من الرجل في أن أعود إلى بيتي
قليلا، قال لي:

- ما رأيك أن نتعشى هنا معا، في هذا
البيت؟

ذهلت من غرابة الطلب، لكنني مثل
الذي لم يعد يعرف شيئا، أجبت:

- نعم...

- ساهيء العشاء... اسمعي أنا أحب
المساء كثيرا وأحب هذا البيت، فلي معه
ذكريات كثيرة...

- وأنا أيضا أحب المساء وأحب هذا
البيت...

عدت إلى بيتي، وأنا أشعر بالصعوبة. لقد
أسلماني مفاتيح انتظار ذكريات ماضية، وكنت
مهيئة تماما لأن أجعل الماضي حاضرا. كنت في
حاجة لشيء ما... ولكنني تعلمت الانتظار
والجلوس والإنصات العذب والأمل. لماذا لا
أعيش هذا الانتظار؟ لماذا لا أكون مثل
العجوزين وأقرر الحياة والأمل والحب حتى لو
لم يكن هناك شخص ما.

الأشياء كلها تستحق الحب، الارتشافات
الصغيرة للشاي، الكتابة من زمن لآخر لشخص

مريد أميرة تبر

الوجود. على قلبي الاقتراب من المكان ليميز
هذه الرائحة القوية.

اقتربت من المكان، فإذا بي أرى وجهها تشع
منه الوسامة إشعاعا وتقاطر منه الأنونة تقاطرا.
كانت تجول بين ملامحه علامات حزن عميقة.

جلست إلى جانب تلك الفتاة والبرد يهز
أوصالي، وكم كانت دهشتي كبيرة وأنا أراها
ثابتة صامدة أمام زلزلات البرد الشديد. كان فقط
خمارها يتململ بين نفحات الرياح وكأنه يريد
أن يطير بها إلى الأفق التاله فيه فكرها.

كيف يمكن لجسد تسيل في عروقه الدماء
وتنبض بين أضلعه الروح أن لا يتزعزع أمام هذا
البرد؟!

قل صبري وزاد فضولي فانهطت كلمات مرتعة
من فمي:

- البرد.. البرد الشديد...

ولكنها لم ترد، فانتابني إحساس آنذاك بأنني
متطفلة، فالزت السكوت وألسمت على أن
أركب أول قطار يدب في المحطة. وما هي إلا
لحظات حتى قالت لي:

- وهل هناك برد أشد قساوة من برودة
أحاسيس البشر؟!

كانت السحب تتسابق في بطاح السماء، والريح
تراود الأغصان وتدغدغ الأشجار، والبرد يهصر
الأجساد ويكسر حتى الجماد. كانت الشمس
غالبة أو على الأصح إنها كانت مختبئة في
مكان ما أو ربما كانت خائفة من زمجرة البرق.

في محطة آغا، الناس سلكوا دروبهم وزجوا
بأنفسهم في أحشاء القطار هربا بأجسادهم من
فظاظة البرد ومن همجية الرياح اللعوب. خلت
المحطة من أجناس البشر ولم يبق إلا ضجيج
القاطرات ورتين الصفارات.

- خلت؟... أحقا خلت؟!

هناك جسد ملقى بين ثنايا كرسي من تلك
الكراسي المنتشرة في الأرض.

- بين أحضان هذا البرد؟!...

ربما كان تمثالا، ربما كان عمودا كهربائيا.. أو
أي شيء.

- لا...! إنني أسمع دقات قلب، إنه جسد
تدب فيه الحياة.

- تدب فيه الحياة الأوئل يبق في هذا البرد
ألا للأجساد المتحركة بين أدغال المكان؟!..

- إنني أشم رائحة البرد ولكنني أشم أيضا
رائحة أخرى أشد ضراوة وأكثر صيتا بين ثنايا

-مهب الريح!!، لست وحدك في مهب الريح،

سلوى في مهب الريح، العراق في مهب الريح،
كل الناس في مهب الريح ، غرة في مهب
الريح، لكنهم متشبثون ببقايا الأمل كي لا
يجرفهم التيار إلى اللاوجود.

-الناس وجدوا بقايا الأمل ولكني لم أجد ذلك.

-لم تجديها...!!، أحقا لم تجديها!!.

-لا يمكنني.. لا يمكنني الاستمرار، لا يمكنني
المقاومة لهذا الشر المتوهج في وريدي أحرق
كل الآمال لم يبق لا الأخضر ولا الباس منها في
أعماقي.

-الشر!!، أي شر؟، إنني لا أرى سوى شبح
ميت ويذر منطفئ.

وضعت يدها على صدرها وهي تقول:

- انظري، إنه هنا لو لمست هذا المكان
لاحترق يدك،

خيل لي في تلك اللحظة أنني أرى نيرانا
متأججة من صدرها متمائلة إلى عمق الزرقاء،
حتى إنني أحسست وكأن البرد يحترق من
حرارة آهاتها، وأن اللهب يحاول التهام قلبي،
والظاهر على قلبي أن يحترق للوصول إلى
صميم المآسي، وعليه أن يستنزف الكلمات
والجمل والمفردات ليرسم آهات الناس ويضمّد
جراحهم.

نظرت إلي وعيناها تذرفان بصبص هو مزيج من
شر غامض ودمع رهيب، كانت تتكلم لغة لم
أفهمها.. لغة النظرات المتألّمة، وكان ثغرها
يطلق الآهات المكفّهرة ويّزج بها في الهواء
محوّل إياها إلى ضباب ثالّ، أردت أن أفهم- ما
الذي يحصل لها ولكن الشجاعة خائنني.
البركان لا يصمد في أعماق الأرض طويلا فما
هي إلا سويعات حتى استرسلت تبث لي
شكواها:

- لقد اقتطفني..

-اقتطفك...!! من....!!

- اختطفني الحلم الذي كنت فيه... من حقل
الكوايبس وحملني فوق السحاب ...

- حملك فوق السحاب ...!!

-أجل حملني بأنامل حريّة....

-رائع.. هذا يعني أنك شربت من كأس
السعادة.

بدأت الدموع تترامح في مقلتيها

-تباً لهذه الدموع، لن أبكي، سوف أصمد.

-ولماذا تبكين.....!!

-الحلم انتهى ... نفذ الهواء الذي يستنشق
قلبي فجأة ، تلك الأنامل تحولت إلى مغالب
انتهكت وخدشت حساسيتي المذبة-ورمت بي
في مهب الريح.

إذن لماذا أنت حزينة مادام لم يأخذ منك شيئاً؟!

- يبدو لك أنه لم يأخذ مني شيئاً لقد أخذ مني شيئاً مهما... هو كل شيء في وجود الإنسان...
-ماذا؟!

-قلبي...أيمكن للروح أن تستمر إذا توقف القلب عن النبض؟!
-لا طبعاً، ما هذا؟! إنني أرى دماً بارزاً يطفو فوق صدرك!!.

-إنه الجرح، ما زال يسيل
-امتزجت الموسيقى الحزينة بالعبرات البرينة، اهتز قلبي.

ولكن هل يمكن لهذا المداد أن يتحمل لساعات هذا الحريق؟!...إنني أسمع دقات قلب، ما هذا؟!، هل يمكن أن يكون للقلم نبض مثله مثل البشر؟!....أيمكن لوجه أنهكه الحب أن يتلون بمزيج من التحدي والقوة والضمود في زمن ضاع فيه الحب؟!

الآن فقط عرفت ما تلك الرائحة التي كانت تطفو في المكان والتي كانت أشد من رائحة البرد، إنها رائحة الحب في زمن القلوب البشرية المتوحشة.

أغمضت عينيها وهي تسبح في موجة من الأسرار المبهمة، وانطلق لسانها يبعث بمكنونات صدرها:

- رأيت ظله يدنو من المكان.... بدأ قلبي بالهتاف، ثم بزغ أمامي وانثبثق لهيب نظراته بين عيني، وأخذ قلبي يرقص، لكنني أمسكته كذلك، فاسترسلت الكلمات تدوي من جوفه...
كاد قلبي يفر من صدري لكنني أمسكته بقوة.

-إذا أنت قوية ألجمت أحاسيسك وكبت حرارتها.

-هذا ما كنت أظنه
-هل كان يبادل لك نفس الأحاسيس؟!

-هذا ما كان يدولي في البداية... ولكن...
-لكن ماذا؟!

- لم أكن بالنسبة إليه سوى أكلة، اشتهاها أراد أن يتذوقها كي لا يبقى شيء، لم يتسن له التمتع به في هذه الحياة.

-أكلة! أيا له من تعبير، ولكن هل سمحت له بـ...

-لا...لا، أنا لم أضعف أمامه.

قلادة زهر من الغوطنين

فايد عبد الجواد ابراهيم

دمشق

دم للولاء
لماذا تبيت الرجال بدري؟
سلام على الغوطنين.
دم للولاء
لماذا أخادع قلبي؟
سلام على قاسيون.
أنا في دمشق أعلق قلبي شرعا فلك الشهاب
باسم الصعود المقدس أسري
ألى نبض حبة توزعني
بين قنق الملى
واتلح البقين
دمي يتوهج ملء الصواعق
روحي ترفرف بلء الحدائق
رهوا يحسمهم مهر الفداء
صعودا إلى آخر النزف
إيه دمشق
أعيدني عقارب عمري إلى باء بدعك
ليني أعد قناطر الصباح المؤجل
بين السماء وبينك يحلو التاعم
برج يقابل برجا
ملاك يجاري ملاكا
وأزمنة تتوافد تحت قناطر حلمك
مدني جناح الآخي
لأزمنة الزقنات في أربحا وبابل
حين تحدف عيني هينك
يحو النخيل على الامهات
ويحلو ملاك الحصوبة أعراسه المشرقية
كم من وسام حملت لصدر الحمام
وكم من رغب خبزت لروح السلام
وكم من قميص نسجت لأزمنة الزمهر !!
وكم من !
لماذا يحز السؤال بعيني
ويختطف لوني مختاضك؟
ذري غير التشور

لأعبر ذاتي إلى أبيدية عزك
أنظر ذات العما وذات العواء
كل الفصول معلقة بشباك
نجيب يصف المسامع
كل الوجوه مرابا اغترابك
ست جهات تولول حول الضريح المعلق
أنشودة للمصاب
أنت الذئير
باللذاهب!
وأنت البشير
و"لاؤك" لاه التوحد
قبل الشروق رفعت الحجاب
كوفي دمشق لأقبس سرّ التراب
وبعد الشروق ركبت السحاب
وأفرض مائدة الأنبياء
"سمااء لعرك أو كالسمااء"
دمشق الحداثي تدى
فأعطر وحياء
دمشق المازق نغطم مجدا لتجيب مجدا
فأحياء
دمشق الشروق
وأف زمان سجين نهای بسرک
تلمم خيط الضياء
كما يترجم رؤيا
تسبح شالاً لجرح العفوق
لهذا يهب الظلام عليك
كأنني بها أدنت أن تكون
وتعوي المقابر
فمدت جسور الضياء إلى الرافدين
ماذا تردد الحفافيش من أعين الشمس؟
وهزت نخيل الخليج بحب
متداً يحرك هذا العما ؟
وطافت حمامة وحي بأرض الكنانة
سحاب من الرمل يش سماء العروبة
ثم عادت غروباً لتبرغ في كل عين
إني أقسم فحيها

وأسمع زحفا
أنا يا دمشق نجي هواك المعظم
وأشهد جمجمة تكلم

لماذا يموت الكلام بصدي	في حضنك المرمي
إذا أقطعتي جراحك؟ أ	أضاعت توائم روحي
كيف أعلّق أيقوني بوشاحك؟	وفي دربك الأحدي
هزي يجذع الشروق	حملت سراج جروحي
لأقطف فآحة من عقيق	ولكن وجهك غيب وجهي بطل المآثر
وأعبر ذاتي وأوقاتها الكالحة	قلبك أرق قلبي بنيل المشاعر
***	يبروت تقسمني كرتين
بطلبي شأوك: أطاره والرعود	فأغضض عبدا وأفتح أخرى
بطلبي رببك: أطيّاره والورود	وأعبر درب الجواز لينبت شعرا
بطلبي حمام آدم	ويبروت قافية الشعر
نفاح حواء	يبروت سنبلة الصبح
أشجار بل	قيس يخاصم ليلى
وقصر عناة	تضرم نار الخصاص
نريت أصلي	وحين يتم الظلام
لرب التجلي	ويزحف وحش المدينة
قلادة زهر لطفل السلام	تبيض جمرا
من الغوطتين	وتذف . . . تذف
غدا تلاقى	حتى يزغرد أرز الجنوب
وقتح باب الحوار	وتشرق شمس الحقيقة
على ذروة الخالدين	إبه دمشق

تأسيم على قيثارة التأمل

د. حنان فاروق

إطالمني الحنين إلى أنجحت في عن قسي
أمر بمهج خاطرتي . . أصب البحر في كأس
وأهرب من جزيرة طيشي المجهنم واليأس
إلى طوق وحيد لم يزل يحنو على رأسي
شقت خمارى المسدول فوق الحروف والكلمات
فأسفرت الوجوه هلال من بين شتات
تجاوزني قطعتني من الصحراء للوحدات
فأقتبس اخضرار القلب علي ألحج الجنات
أنا عند اكمال البدر أغرس في أجنحتي
تخلق في سماء الليل في الأعماق أوردني
يحذفني شروق الشمس في استكشاف أروفتي
فأفزع للركن إلى هوى أحضان قوفتي
أسائل عمري المسجون بين الصبر والجدران
بداخل أضلعي ملك أم أنى أسكن الشيطان؟
ألا ليت الذي يجري بأوعية الدما طوفان
يصب البرد في روحي ويسكن ثورة البركان
خلعت ورحمت التمس ارتواء النفس في حرفي
فأجهدني ارتجاف الحروف والحزن الذي يحثي
ورحت أهدد الأيام عل سكوتها يشفي
فلم تفلح محاولتي وأثقت بي إلى ضمعي

أنوة خطوتي ترتاح من تعبي ومن وهي
وتلبس ألف ألف فتاع أحجية من الفن
تبرد صمت ماردعا على قيثارة الحزن
فهد قلاعه ويكي على الأتاعض والوطن . .
وأهرب من تجاعيدي أدق على المدى الممتدج
فيفتح لي فزاعيه ويحفن ارتعاش الروح
ومن بيني إلى بيني نجي رسائلي وتزوج
لحلي رفض ذاكرتي تسلم حرفها المذبح
يصغني الخضوع إلى ارتعالي في مسافاتي
يسكنني الشفافية ويصرخ في صباحتي
يشد الشمس من عيني حتى لا أرى الآتي
ويحبسني بسجن الحروف خوفاً من جدالاتي
ورغم تمرد الأحلام للأيام نستسلم
نوقع عقد مع الروح للزمن الذي يحتم
وشهد رحلة الدنيا علينا قبل أن تقسم
بأننا لم نعد لرحلة الأفعال من يرسم
ومن حزن إلى حزن نبشر عمراً فيفوت
ونسى أن كل الحلم . . كل الصبر سوف يموت
نعيش نصارع المجهول داخل عمراً المكبوت
ونحشى قطرة الإنهاء آخر سطرها المشبوت

إلى روح الصديق الراحل محمود درويش

جميلة طلباوي

و قهوة أني
و أحشش بالدموع كلها ..
حتى أني استحضت عن الحروف
محنة قمح
و أنت الذي قوت عصفورة
ما تركت من الصبح فوق يدك
و أنت الذي داعبتك باسمينة
وقالت لك: لا تبعد
و أحشش في أنفري ..
أنني حين هذا درويش أمام
قصائدك
لا هي فضية ولا هي ذهبية
إنما صوت العدي للصدى ..
درويش يا سيد الدهشة
والكلمات من زبايق و بنادق
تصاعدت الروح
ليأتي المطر
و تنتهي عابثات من السكر
لكن تبقى أنت القمر

سبقى القمر
لماذا حين يموت الأحبة
تنهمر الأمطار داخلنا
لكن يبقى القمر ...
لماذا يلوي الحرف
ويرتكز على لوح
يعاند الجفون ..
لماذا حين انسحب الخيط
بان الحرف
و أذيع الخبر
... درويش رحل ...
نمت حول الرموش
غابات سحب
و تراجع المطر ..
و لم تبق من ظلمتي
غير شمعة من كلمات
تخاصر حصار اللحظات في وجمي
تجعلني أحن
إلى خبز أني

الحب نبع النور

د. سعيد خاطر الفارسي

سحي الفزار ..

وقادحاً ..

بن جذوة الأشواق

ملحة الشرارة.

...

مازال حلمنا واثياً كالبحر

يسحب مده ثوب الشطوط

وعنيل الأنواء

عن شتى مقائنه المرأة

مازال بستان الهوى

في القلب مكنزاً ثماره

فأفرد جناحك سيدي

كي ابني وكراً به

والوذ مثل حمامة جفلت

وأثن جاتحك لها السلامة

فتقيأت غصن المسرات

المزهر باليشارة.

كي عاشقاً ..

أسرج براقك سيدي

كي أسطي صهواته

فالجب متسلّ ظهور

والجب عطر الكفن

مزوج بضحكة الرب المنفرد

والجب صنو النور في أجسادنا

من قال إن العشق

لا يجلو مراباة الحبينة

بين أروقة الصدور؟.

...

كي عاشقاً يا سيدي

وأفرد جناحك ..

خذني بحضن اللهفة الأولى

مستطراً

الحاخامات الأربعة

شعر حسان يوسف
دمشق

ألا تحجل؟ ...!

تنام برشك العاجي

بالديباج والمخمل

وأطفال بعمير الورود

تحت القصب

تقضي الليل

لا ترحل

تنادي من يساعدها

ومن يسعى لتجدتها

ومن يفتي بمجنتها

من صوت يجيب لها

كفّ غد لها

سوى المنجل

ليحصدها ...

ويقتلها

وأنت تقتلها الأعداء من حائل

ألا يا أيها الجاني

على وجه الضحى الأجل

ألا تحجل؟ ...!

*** **

الحاخام الأول:

ألا تحجل؟!

ألا تحجل؟! .. من التاريخ

من طفل سيروي

قصة الماضي ..!!

ويعلن جدك الأول

ألا تحجل؟! ..

أندمغ عين راقصة

وتوقف خصمها المراز

وترفض كل ما يرمى

على قدميها ..

من مال ...

ومن جوهر

ففي التلفاز في لبنان

رأت في أم أعينها

بقايا طفلة قتلت

وأشلاء ..

هنا وهناك

فحز بنفسها المنظر ..

وأنت أراك لا تسأل

ألا تحجل؟! ..	الحاجام الثاني
ألم تنظر إلى المرأة ..	وأنت أراك لا تحجل! ..
قل لي ..	بمن فخر؟! ..
واعترف	بأصلك يا قليل الأصل
من أنت؟! ..	يا "قيدر" ..
من تشبه	بجذك يوم باع "القدم" و"الحراب" و"المنبر"؟! ..
من الأصحاب	بمن ولأك
وكل الصبح لا توتاب	يوم الأرض
فكل الناس تعرفكم	للأعداء قد أبقر
وشرف أصل والدكم	بوجهك يوم شاء الله أن يظهر ..
فمن أنتم ..	تبدل وجهك المشؤوم كالأنثى
فلا تسب لكم يعرف	بأقنية
فلا "عسان" أو "صطبان" يعرفكم ..	تؤدي دورها المطلوب
ولا آل "المصطفى" المدتان يعرفكم	بل أكثر ..
فمن أنتم؟! ..	فمن ولأك ..
فكل العار في نسب	من علاك ..
"بني صهيون" من كل	من سواك كي تكبر؟! ..
ومن وكل ..	سوى "الموساد"
ومن حرم	من "صهيون"
ومن حال	واقادوك كالحنزير للسحل
وأنت الفخر تحصد	وكت الطلاب الأول ..
لما يحصل	بل الأسفل ..

وفي "يسان" ...
 في "يافا"
 فحزب الله دكهما
 وحسن النذر قد دمر
 صواريخ غدت مطرا ...
 براكيئا
 تحطم رأس من يجني
 على طفل ...
 عمر الورد ... بل أصغر
 أم سمع صاروخ ...
 أعاد المسح
 في "خير"
 ويدعى اسمه "خير" ...
 و"نصر الله" تاريخاً
 عدا فينا
 ونورا في مآقينا
 نشيدا في أغانيها
 يقول لنا ...
 بأن النصر آتينا
 يكف لونها أحمر ...
 مطرة ...
 يعطر الفل والعنبر ...

ولا تحجل ...!
 فانت العبد لا لله
 بل لا "الشيكول" المعروف ...
 و"الدولار"
 وانت العبد بين الناس للجاني
 على الأحرار
 وانت الخصم للشرقاء
 والأبطال والأخيار
 جنود الله ينصرهم
 إله قادر قهار
 وآل البيت والأصحاب والمختار
 فلن يحشوك ...
 بل زدّهم إصرار
 فصاروا فورة كالنار
 كالمرجل
 إلا تحجل؟! ...

 الحاخام الثالث
 لم تحجل؟! ...
 ألا تسمع بما يجري
 ألا تدري بما يحصل؟! ...
 بأرض العرب في "حيفا" ...

فإن الموت في يده
وسيف الحق والمشعل
ألا تحجل...!

جزء الناكثين العهد في "سجيل"...
في الأسفل
غدا في سيف من واليت
قد تنحرف...
وتلقى ما جنى "السادات"
في الدارين...
بل أبكر
ففي "الأهرام" أبطال
وأحرار...
ستعلم عين من قصّر
لنا "سعد"...
لنا "ناصر"...
لنا "الأزهر"...
فكن حذرا
رجال الموت جاهزة
وحراس
على المدخل...
ألا تحجل...
هنا نحيا

تنس خبزاً بالدم
وتشرب في جماجمنا
ولا ترعك...
ولا يحس لنا هام
ولا منكب...
هناك ملائكة المعهود
في "بارس"... في "لندن"
لأنك حية رقطاء
أو عقرب
فيما قبل أن تنضب
فأنت المجرم الزاني
وإن الناف لا يقبل
ألا تحجل...
*** **

الحاخام الرابع
أناك الدور يا ضفدع
هيمك أزعج الصياد
وسيفك لم يبد يقطع...
لسانك سوف تقطعه
يحد السيف والمبضع...
فلا تجزع...
لأنك أسقط الحوتة
وأصل الشر والقتلة

وركن الذل والسفلة	هنا "لبنان"
فلا تجزع...	من كل العدا أكبر
ألا تدري	فهب الشهب تحداً
بأن الليل في "لبنان"	يلقي صوت من كبر
مهما طال	ويلعن كل من قصر
من قلب الدجى يطلع	ومن في سره الملعون
أتعرف من هي الطرماء	أراد بحقه المشوم
والنساس والثعلب...	"حزب الله"
أتعرف من هي الأنفى	أن يحضر...
وماذا تفعل العقر؟! ..	فكن حذراً
فهذي صفاتك الأولى	قانت اليوم مكشوف
وأنت السوء من سبب	من الشقاء بالحوادث
ومن يلعب	ولا ترضى بما تفعل...
أراك بناطري شراً...	ولا تحجل...
فلا تنصب...	ألا تخشى من القرط والتوبع
أراك اليوم مسحوراً	من "صهيون"
لأنك لم تعد تنفع	أن تحبل
ولم تدفع... بما يطلب	ولا تحبل
ففي "لبنان"	دعوت الله أن تمل...
دقت ساعة التحرير	وتحيا بعدها تمل...
واصطفت	وتحيا بعدها تسجل...
جموع الناس كالسكر	وأرجو الله أن يقبل...
وجاء الصوت بالآذان:	فهل تحبل؟! ..

أبيض وأسود

د. حنان فاروق

(1) قدت سمعها قال: أنا سمعك

قدت صوتها قال أنا صوتك

قدت شبابها .. أخذ أشياء ومضى ..

(5) سيبلهم ..

(2) تركت قلمها العنان .. انطلق في كل اتجاه .. وحين حاولوا

تمردت على ألوان ملاعها .. الأحمر والأخضر

(6) والأزرق .. لاذت بالأبيض والأسود .. فتماثقا على

مفرقها ..

(3) قطعت نفسها لرباً وأتت أجزامها في كل مكان .. استعصت عليها ذاكرتها .. سجنتها في

الماضي .. فأعدمها ..

(7) قالت: وأنت شاعر

قال: اجعليني بطلك ..

قالت: عندما أسكن بيتك ..

(4) التقى الحرفان .. تمردا على انقراق ..

قدت بصرها قال: أنا بصرك

طائر الأسطورة !

د/ عبدالله بن أحمد النقي

تَحَطَّطُ الطَّيْرُ بِقَايَاهُ وَتَمُضِي !	أَقْضَى الصَّيْفُ،
إِيَّاهُ يَا عَتَاءُ مُغْرِبُ ! ...	خَبِيرًا، وَغَيًّا، مَسْرِعًا ..
سَوْفَ أَصْطَلِدُكَ يَوْمًا !	قُلْتُ: يَا حُبُّ،
...	لَمَّا لَذَّةُ الشَّهْدِ كَجَفَنِي طِفْلَةٌ رَفَتْ بِقَلْبِي عَسَاءً،
أَنْتِ، يَا مَنْ	تُتُّ أَغْصَتْ فِي سَدِيمِ الْحَفْظَةِ الْأُولَى ..
أَنْتِ تَوَارَعَا	وطائر ٢/
ثُمَّ سَمِعْتُ بِرَفَافٍ مِنْ جُنُونِ الْكَلِمَاتِ	وَلَمَّا دَاعَى الْخَطْلُ تَارِخَ التَّجَاعِيدِ بَوَاحٍ مِنْ رَمَادٍ،
ظَلَّ هَتَاكِي يَرْوِيهِ جَازًا أَشْهُلَ الْعَيْنِ،	تَهْدِي الْآنَ وَتُحِبُّ بِدُمَائِي أَلْفَ عَامٍ؟ ...
عِدًّا،	...
ظَلَّ يَطْوِيهِ حَرِيرٌ مِنْ شَذَى وَجَدِيكِ السَّكْرَى	أَقْضَى الصَّيْفُ وَأَصْدَاءُ الْغِيَابِ !
نَهَارًا،	لَيْكَ لَمْ تَسْقِ عَطْرَ الشَّفَاءِ
وَبَعْدَهُ مَسَاءٌ نَحْوَ حَافَاتِ الْأَسَاطِيرِ ضَابٍ مِنْ جَنَى كَلْبِكِ	لا ..
يا ...	وَلَا طَوَّقَتْ أَعْنَاقَ الثَّوَانِي
مَا زَالَ طَوَافًا بِهِ مَتَلِّبٌ قُتُونٌ فِي قُتُونٍ !	بِمَنَادِيلِ الْقَدَى وَالْأَغْنِيَاءِ !
وَأَقْضَى الصَّيْفُ كَحُلْمٍ مِنْ سَحَابٍ !	لَيْتَ أَرْضِي بَيْتٌ تَحُلَا،
[رَكِبَ الْأَخْطَارَ فِي زُورِيهِ،	فَمَوْتُ الْمَوْتِ أَصْفَى مِنْكَ يَا مَوْتَ الْحَيَاةِ !
ثُمَّ مَضَى، مَا سَلَّمَتْ يَمَانَهُ حَتَّى وَدَّعَا !]

سيناريو جاهز

شعر : محمود درويش

لنفترض الآن أننا سقطنا،
أنا والمدون،
سقطنا من الجوف
في حفرة...
فماذا سيحدث؟
سيناريو جاهز:
في البداية ننظر الخطأ...
قد يصرّ المدون علينا هنا
ويعدون حبل النجاة لنا
فيقول: أنا أولاً
وأقول: أنا أولاً
ويستعني ثم أشنّه
دون جدوى،
فلم يصل الحبل بعد...
يقول السيناريو:
سأهمس في السّر:
تلك تسمي أنثية المتقابل
دون التساؤل عما يقول عدوي

أنا وهو،
شريكان في شرك واحد
وشريكان في لعبة الاحتمالات
ننظر الحبل... حبل النجاة
لنمضي على جذع
وعلى حافة الحفرة - الهاوية
إلى ما تبقى لنا من حياة
وحبيب...
إذا ما استسلمنا النجاة!
أنا وهو، خائفان ساء
ولا تبادل أي حديث
عن المشوف... أو غيره
فنحن عدوان...
ماذا سيحدث لو أن أفضى
أطلقت علينا هنا
من مشاهد هذا السيناريو
وصحّت لتبع الخائفين معاً
أنا وهو؟

يقول السيناريو: قال لي : ما السِّل؟
أنا وهو قلت : لا شيء ... نستزف الاحتمالات
سكنون شريكين في قتل أفضي قال : من أين يأتي الأمل؟
لندبح معاً قلت : يأتي من الجور
أو على حدة ... قال : ألم تَسْ أُنِي دَفَنُكَ في حفرةٍ
ولكننا لن نقول عبارة شكرٍ وتهنئةٍ مثل هذي؟
على ما ضلنا معاً فقلت له : كذبت أنسى لأنَّ غداً خُلباً
لأنَّ الغريزة ، لا غنى، شدتي من يدي ... ومضى متعباً
كانت تدافع عن نفسها وخُدها قال لي : هل نفاوضني الآن؟
والغريزة ليست لها أيديولوجيا ... قلت : على أي شيء نفاوضني الآن
ولم تتجاوز، في هذه الحفرة القبر؟
تذكرتُ قِصَّةَ الحوارات قال : على حصتي وعلى حصتك
في القِصَّةِ المُشْرَكَةِ من سُدَّاتِ ومن قِبرِنا المُشْرَكِ
عندما قال لي سابقاً: قلت : ما القادة؟
كلُّ ما صار لي هو لي حرب الوقت منا
وما هو لك وشذَّ المصيرُ عن القاعدة
هو لي ولك! وهنا قاتل وقُتِلَ بنامان في حفرةٍ واحدةٍ
ومع الوقت ، وعلى شاعر آخر أن يتاج هذا السيناريو
كسر الصمت ما بيننا والمثل إلى آخره!

سيناريو جاهز . . سيناريو مكمل

شعر: كريم مصوق

وأنت كشعبك تطلق حيناً مسيلَ الدموع

سأوممه أنني أعرفُ السحرَ والفتيّبَ

وحيناً رصاصاً فما عاد شيءُ مهمٌ

والانتقامُ سيدنو قليلاً

ولئن قال ما من رصاصٍ لديّ

فمن ذا الذي لا يصدق في حفرة أي شيءٍ يُقالُ

أقولُ لدي حِجرٌ

وتعلو المعاني وتسمو الأمانى بسقط الكلامِ

لنبدأ ، هذي شروطي

يراني له قشة الماءِ

وكم مليّ مكانٍ لأشوي ، هو الموتُ ما بيننا أو سلامٌ

وقد كان من قبل وهما يراني

وبروي السيناريو:

وإن قال هيا

سألزمه الصمتَ

أقولُ شروطي

قد عبرَ الآن صيادُ موتي

فكم ذاب قلبي وكم ذاب شعبي

فيسلبنا ما تبقي لنا من قاتات الأملِ

وكم مات من قبل تحت شروطك سربُ الحمامِ

سيحجبُ ، لكنه سيخافُ ويصمتُ

أقولُ لنكحلْ ملحمة الموتِ

لا شيء في ظرفنا يكتملُ

أنا مثلُ شعبي سلاحه الحجارة

نظنُ قليلاً عثافُ قليلاً نعيشُ قليلاً من غير أن يذكرَ النازحينُ

وحيلُ النجاةِ سيأتي قليلاً وقد لا يصلُ سيروي لي القصصَ المنشأة

أنا وعدوي ستوقف ساعات أوقانتنا ويفتحُ تلموده كي أراه

وقد سبقَ الوقتَ شبرين وكى أتجهاه بعد سنين

قد سبقَ الحلمَ يومين ولم يدركني أراه جميلاً

يأتي الأجلُ أراه جديراً بهذي الحياةِ

أعلمه الحزنَ والخوفَ والرعبَ إلا ما رأيته جديراً بها مثله دون قصي

كل الذي كان منه لي ودون الجنائزات للراجلين

وكل السموم القديمة هذا أوان سداد الدين سأسأل قد كتبت طفلاً برئاً

وكل الذي كان منه عليّ فكيف اهتديت لطبع العقارب

حب الأذية للكمين

يقول السيتاريو:

يقول السيتاريو:

سيدذكر أجداده الفاضلين

سيخبرني أن لي خبرة في المات

بزهو المقاتل

سأخبره أن لي خبرة في الحياة

سيوضحك ... أضحك

قبيل النهاية يحكي السيناريو

هزاً ... أهزاً

بأن العدو يحب السلام

ندلدي متى سوف يفهم هذا المحارب

ولكنه لا يبرد السلام

أن الحياة تستمع اثنين من جسدنا

يقول المتناقض مهنة (غزوة) فاحضر لأنجر

ومن لونا ومن طيننا

أقول لي أين ؟ أي اتجاه سيمجيك وحدك

وتحمل الآن أدياننا

يقول معي أنت

متى سوف يفهم هذا المهاجر

أعجب منه وأسأل ، قبيل ضدك ؟

هذا الغرب معي ها هنا

يقول نعم ، كسر فوق التراب

بأن الرمال التي حاصرتنا بحفرة موت

أقول نعم ليس فوق التراب ولا عدد حفرتنا الفاترة

ستدفن تاريخه الملعنا

أدر وجهك المستريب بعيداً

إذا ما ارضى أن يكون سواء

لأسمع أخاسي الثانوية

الذي كان فوق التراب قبيل قليل

وأبكي على فرصة جمعتي

يدندن بالربيع في سمعنا

من لا أحب ومن لا يحب

ويعتق الموت في قتلنا

من جاء من غلقة جائرة

توصلت إلى صنع قصيدة يدوية

ميداني بن عمر

أُخِيط جفن السماء
على ورقة السوفاج
أترك سمار الرغبة
بحفر في فلين الحواس
ثم ألصق فراشة المعنى
على زجاجة الأتھاس
أضع التفاحة الأولى قبل الأرض
فوق عجالات العادة البشرية
وعلى سكة الإيحاء المائل
أنظروها تدحرج إلى حيلتي
أصبح جبيني وأصبح
.....
توصلتُ إلى صنع قصيدة يدوية
أثار غملة على الرمل
أشم رائحة المطر
من سورة لأخرى
- ففكر كثيراً في السماء !!!
- فكثرت حتى ازرققت أصابعي...
ولذلك لا تأتي...
- لا تحزن!!
يدي لا تزال على ساعدك
إلى آخر الزقاق المشمس...

أضع أذني على الحائط وأسمع
إنسان صغير
يرن في علبة السماء
بين الحائط وغنلة الجار
تسقط بومة أخرى
من شدة الليل
كل هذا الفراغ الذي بين قامتي وقامتك
كل هذا الفراغ الكثيف
بين شمتي
وكرة فك البعيدة
كل هذا الفراغ الهين
بين عيني وعينيك
لا يكلي
لا يكلي أبداً
لئلا أشعل فيك
أعد الأعياد
بأصابعك المحروسة بالنوايا المشعة
بين عيد النيروز
والعام القادم
أربعة أعياد
عيد المرجانة النارية

عيد المائدة العليا

وعيد الطور

أبذكر الرابع ولا أقدر

أفأفا حروفه

كي تجيء على فعي وأخيب...

تضحكين وتضحكين

حتى يحمر خدالك...

وأصبح...

عيد (الفراولة) !!

الصباح

الصباح زجاج على الصب

الصباح أنا ناس بلور

يا لشفاهي.

ما أقره !!

الصباح كلام أراه

يحط على شعركم

رشة...

رشة...

أنا والله

والله إن أجب !!

البياض

البياض... البياض... البياض

الغراب المسافر في الليل

أقدام زنجية تخطى رخامة موقدها

دون بسطة

والحروز افتراض

في رفاذ البياض المرض

على هامش من بياض

من حليب السوتو على قصعة الكهف

من فضمة البرق ترعش بين أصابعنا

في جدار الرياض

ومن مؤسسة الفل

تأكل صوة العيون

أشعر عن لتي

نفسه... بيضة

حجر... حجر

وأصبح: المحاص...

المخاض... المخاض...

القبره

في البعيد... البعيد... أرى قبره

سأمدُ يدي...

حي أمسكها وطلعتُ عليها بكلي

فتحتُ يدي على نجمة

حين أمنتُ في ظلي

صارت النجمة... العقب... الحجر... الماء...

صارت غدير لوز بكفي

أُبعثتُ في ما أرى
 كي أرى وأرى
 طارت القهرة !!
 آية بيضاء
 جاء في صفحي
 أن ليل الضرب
 روى وكشوف
 أن صوتي يطير سدوية من فمي
 ويحل على لوزة
 أو وصف
 أن لي نجمة سقطت
 في أواني الخريف
 لي ... ولي
 في دوالي الثيوب
 قطوف
 فمي جرح معنى السماء
 و قلبي شفيق
 ذي يدي
 أوغلت في جحور الشاين
 يخرج بيضاء من غير سوء
 تعلم شعر معذبتي في الدياجير
 مبعودتي في الصروف
 التي وشمتني على زندها قمرًا

فُوضتُ بي الكهوف
 كلما أنا أسأل جنية البرق
 ماذا يؤخرها عن دمي:
 شعبي وقول:
 ظروفي !!؟؟
 مفتاح
 كلستني من سائر
 .كي تراني
 لك أن تفتح بابي
 وعلى الإنتظار
 وفتح الباب
 خلف الباب باب
 خلف باب
 ينتهي عند جدار
 وسلكتُ الدرب ليلًا ونهار
 وركبتُ الصب
 ترميني بجارٍ لبحار
 أني بابٍ حدثتني امرأتي عنه ولما أراه
 الدرب دوار
 أذن الجامع للفرح ...
 وصحاني
 ولذ بي تأتم فوق كتابي
 وعلى طاولتي
 مفتاح دار !!!

الروائي الطاهر وطار لـ 'صوت الأحرار'

أجرى الحوار: م. مصدي

الحديث مع الروائي الطاهر وطار شيق ومتشعب، التقيناه بباريس أين يقيم مؤقتا للعلاج، ورغم ملامح للشعب الهادية عليه، أبى إلا أن يخصصنا بهذا الحوار الذي تطرق فيه إلى جملة من القضايا بصراحته المعهودة.

للعلاج في الوقت الذي يوجد فيه خمسة آلاف طبيب جزائري يصلون بفرنسا من ضمنهم اختصاصيون وكبار جراحيين لم تسمح لهم الظروف إبراز كفاءاتهم بالجزائر.

أكد أنكم تتلقون اتصالات يومية للاطمئنان على حالتكم؟

نعم، نتصل بي إينتي مرتين أو ثلاثا في اليوم عن طريق "الويكام" كما تلقى اتصالات من طرف العشرات من الأصدقاء، بل هناك زملاء افترقنا من أيام الدراسة وإذا بي ألتاجأ بهم يرسلونني للاطمئنان على صحتي، كما يراني هنا جمع من الكتاب والصحفيين من بينهم ولسيني الأعرج وحرمة، بالإضافة إلى محمد حربي وبرهان غليون والشاعر عمر مرياش، الطبيب ولد لعروسي، محمد الزوي وكذا صلاح صلاح عضو الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، كما تلقى اتصالات من الأردن، من الدوحة، من المغرب... ومن كثير من الأبناء والكتاب في مختلف العالم العربي، هذا ما يدل على سيرتي الحسنة وعلى أنني لم أرتكب ما يسيء للناس وهذا ما يبحث في نفسي راحة البال والضمير.

بداية، عسى الطاهر، كيف هي حالتكم الصحية؟

حالتي الصحية على كل حال هي في نصن مستمر، مع أن العلاج، حسب الأطباء، سيوم ستة أشهر وبالتالي فإن النتيجة الحاسمة ستعرف في النهاية، على كل فإن الأطباء مقاتلون وأنا أيضا مقاتل، لواجه الأمر بشجاعة وصبر ورحابة صدر، مضطربا أو مزعجا، ولم أفضل عندما أخبرني الأطباء بإصابتي بهذا المرض الخبيث أو العضال - كما يقال - وقد نصحتني الجميع بالعلاج الكيماوي هنا بباريس وأنا أيضا كنت أميل إلى هذا الرأي لأنني أعرف الوضعية الصحية في بلادنا وأعرف سوء التحكم في الآلات الحديثة والنقص الفادح في التجهيزات العصرية المتطورة، ففي مستشفى باشا ينتظر الناس من ثلاثة إلى أربعة أشهر للعرض على جهاز سكانير بل إن الموضوع الذي ثبت عليه الجهاز غير لائق فهناك تيار هوائي وشغال وغدو ورواح وناس يدخلون بدون مواعيد، بالوساطة، وربما بأشياء أخرى وهذا بعدما يقرب عن خمسين سنة من الاستقلال، لا نملك مستشفى يستطيع تلبية أبسط حاجيات المواطن ويضطر المريض لأن يسافر إلى فرنسا أو إلى تونس

مئات الأسرى من بينهم شخصيات معروفة كمرwan البرغوثي ورئيس البرلمان الفلسطيني وذلك مقابل الإفراج عن جندي إسرائيلي واحد، للأسف فإن إخواننا في فتح ومنظمة التحرير لا يريدون أن يفهموا أن أولمو فنتهت فهم لا يزالون متشبثين بالسراب.

لثناء العدوان برزت بعض الأقلام العربية التي أبدت صراحة العدوان الإسرائيلي إلى درجة أن وزارة الخارجية الإسرائيلية أدرجت مقالاتهم ضمن موقعها على الأنترنت، أذكر من بين هؤلاء فؤاد الهنشم وعبد الرحمن الراشد وطارق الحمي وغيرهم ما تطبقهم؟

هؤلاء هم لسان حال السلطة والصحافة العربية كلها دون استثناء رهينة بأيدي سلطات بلدانها، على كل أنا أفضل صراحة فؤاد الهنشم على لفاق البعض، الصراحة أفضلها على نموع التماسيح الكثيرة.

أضيف في هذا الباب أن الهوة بين حماس وفتح ليست هوة سلطة أو اقتسام غنيمة أو ريع إنما هي النظرة لمستقبل القضية الفلسطينية، فلسطين المقاومة أم فلسطين لوسلو، ومهما حاولت بعض الأطراف فلا يمكن إطلاقا رفق للعلاقات بينهما.

لنعد إلى الجزائر، كيف تنظرون إلى العلاقات الجزائرية - الفرنسية في ظل مناداة البعض في الجزائر بتعريض ضحايا التجارب النووية إبان الحقبة الاستعمارية؟

أعتقد أن تحسن العلاقات بين فرنسا والجزائر واعتذار فرنسا للجزائر إذا ما تم، فإنه سيخمد حزب فرنسا عتدنا، لأنه يكون قد أزال كل النواخذ

كما لا أنسى أيضا اتصالات عبد العزيز بلخادم وأحمد لويحيى وخليدة تومي ووزارة الثقافة، علما أن مدير الديوان بوزارة الثقافة تفضل مشكورا بمرافقتي ولم يغادر باريس إلا بعد إتمام جميع إجراءات إقامتي هنا من أجل العلاج.

مؤخرا زار صديقكم الشاعر الكبير أحمد فؤاد نجم الجزائر، هل أثر فيكم أنكم لم تكونوا هناك؟

تمنيت لو كنت هناك لأنه صديق منذ سنوات طويلة، لكن للأسف الشديد فالذين ضيقوه احتكروه وجنبوه دخول الجاحظية على الأكل ليشرّب الشاي، وبالمناسبة فالشاعر أحمد فؤاد نجم اتصل بي هو أيضا ليطمئن على حالتي.

تابعت دون شك أطوار العدوان الإسرائيلي الأخير على غزة، ما هو تحليلكم لما وقع؟ العرب القريبون من غزة (دول الطوق وغيرها) مواطنون مع إسرائيل وكانوا ينتظرون تصفية حماس لأن، وأجود لهمس ونجاحها بفتح شهية الإسلاميين في كل مكان من العالم العربي وهم مقيمون بشكل أو بآخر في جميع الأقطار العربية وأكد أنهم حزونا لأن قيادة حماس لم تصب بلأذى وظلت صامدة. لقد تنازل العرب عن فلسطين ووضعوا حركة فتح ومنظمة التحرير في خاتمة الاستسلام، فإسرائيل تضرب في الضفة الغربية وتعتقل من تشاء وبعض إخواننا الفلسطينيين يعانون الإسرائيليين وهم فوق ذلك يهزؤون من صواريخ المقاومة والخلاصة أن العرب شطبوا كلمة المقاومة من قاموسهم ولأزلاوا ينتظرون ما تطعيمهم إسرائيل من فتات من خلال مفاوضات لا تنتهي.

أعتقد أن إسرائيل نهضت في عدوانها الأخير على غزة وهي خطوة نحو التعامل مع هذا الكيان بما يجب أن يتعامل معه، فإسرائيل الآن تفاوض وتطالب بهذبة ومستعدة لإطلاق سراح

باسمينة خضرة مدير المركز الثقافي للجزائري
بباريس؟

لا، لم يأت، على كل حال فإن الغائب بعزده،
ولكن الواضح أن لـ "سَمِي" باسمينة" موقف مني
شخصيا، فهو كثيرا ما ينكر كتابا ثانويين
ويتجاهلني كما أنه لا يعترف بي أصلا وهذه
وجهة نظره، وبالمناسبة فقد برمجنا في
الجاحظية محاضرة عبارة عن دراسة أكاديمية
لرواية من رواياته وذلك يوم 23 فيفري المقبل
وقد راسلناه في هذا الشأن ووجهنا إليه الدعوة
فلم يجب، فإما أنه أحد خصوم الكتابة بالعربية
وإما أنه أحد الأعداء التقليديين للشوعيين وقد
تكون له أحكام مسبقة عند الكثير من الكتاب
خاصة وأن الرجل عسكري تربى على الضبط
والربط وتنفيذ الأوامر، ومهما كان الأمر فإن
للكتاب والأنبياء أحيانا تصرفات شاذة.
هل من كلمة أخيرة نختم بها هذا الحوار؟
كلمتي الأخيرة ستكون عن الجاحظية التي
تأسست في مثل هذه الظروف من عام
1989 وبالتالي عمرها عشرون عاما وأتمنى أن
أقيم احتفالات بهذه المناسبة يوم 25 جوان،
تاريخ حصولنا على الاعتماد، فليس من السهل
في بلد مثل الجزائر أن نتواصل جمعية
عشرون سنة دون انقطاع.
على كل، إن لي أمل كبير بأن نكون في
الجزائر في هذا الموعد، ذلك كل ما أتمناه،
وعصوما أنا أفكر في الجاحظية أكثر من
تفكيرتي في نفسي.

العقبات أمام فرنسا الجزائر، أنا شخصيا أدعو
الله صباح مساء ألا تعتكر فرنسا وألا تعوض
أحدا، لأن ذلك يعطي حجة لحزبها في الجزائر
للقول بأننا أصبحنا إخوة.

هل يمكن أن تتصور أن مطار دولة ذات سيادة
تسيره دولة مستعمرة لها سابقا؟ هل يعقل أن
يسير شركة المياه فرنسيون ويمكن أن يضعوا
عقارا في هذا الماء لقطع دابر هذا للنمل الذي
يزعجهم؟ هل يعقل أن تضطر في كل مرة
لإرسال أبنائنا للعلاج في فرنسا؟ وهل يعقل أن
نكون أبنائنا ونجملهم في خدمة الآخرين؟
نحن على أبواب استحقاق رئاسي في ظل
مستور محلل لا يضع حدودا أمام تعدد
التعهدات الرئاسية، ما موقفكم؟

أنا موقفي أطلت عنه المنة الماضية وهو أن
العهد الثالث أو الرابعة لو العاشرة لا نهم إذا
ما توفرت الظروف اللازمة لانتخاب شفاف،
نزبه وديمقراطي، يكون فيه الجميع سواء في
كل المجالات ويكون الشعب قادرا على
الاختيار الحر.

إن الذين يعترضون على العهد الثالث هم
متخوفون وربما معززون من انعدام ظروف
طبيعية لانتخابات حرة، وعندما نرى تجديد
أحزاب التحالف لخدمة شخص واحد، يشرب
الشك الشديد إلى النفس (قال عهدة وربي كبير)
علما أن الرئيس الحالي قال أنا أترشح وعلى
الشعب أن يختار.

في بداية الحوار ذكرتم جمعا من الكتاب
زاروكم للاطمئنان عليكم، ألم يكن من بينهم

قراءة في كتاب "الحب يدق أبواب المدارس" للأستاذ محمد نوار

بقلم /أ/ بشير خلف

والإنسان كما هو عقل وإرادة، هو مشاعر وعواطف ووجدان، وهو نفس وروح.. هو جسد وأجهزة وأعضاء تعمل وفق قوانين بيولوجية وفسيولوجية، مثلما الحب حالة نفسية وعاطفية تتبع من أصاق الإنسان لتسخره السعادة، والهناء، والرضا، والتوافق مع الموجودات والوجود في شموليته.

من هذه المشاعر والعواطف الإنسانية الرائقة يتعدى الحب المفهوم الضيق لهما هو متعارف عليه عند أغلبية الناس إلى مضامين رحبة:

حب الله، حب رسوله (ص)، حب الملائكة، حب جميع الرسل والأنبياء، حب الزوجة والأبناء، حب العدل والحق، حب الفضيلة، حب الخير، حب الأعمال الصالحة والمفيدة، حب الحاكم العادل، حب الوطن ومسقط الرأس، حب الحاكم للأمة والسهر على سعادتها وراحتها، حب الأرحام، حب الناس، حب الجمال، حب الطبيعة، حب البيئة، حب المعرفة والعلم، حب الجهد المخلص، حب إيقان العمل، حب العاملين الذين أبدعوا وأفادوا الإنسانية في شتى المجالات.. ومن حب الله ورسوله يبدأ الحب في الإسلام الذي يشمل الوجود الإنساني كله، والقرن الكريم وضّح هذه الحقيقة الجوهرية في الآية الكريمة:

« قُلْ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ » (آل عمران/31)

في إطار هذه القيمة الإنسانية السامية.. قيمة الحب في أسامي صوره، صدر حديثاً للكاتب الجزائري، المربي القدير الأستاذ نوار محمد

الحب هو شعور جميل يملأ قلوبنا بالسعادة، إذ الحب هو الذي يعطينا السعادة فلا سعادة بدون حب. لماذا نحتاج إلى الحب؟

من خصوصيات الحب أنه يمنحنا سعادتين: سعادة لهما، لحب غيرنا، وسعادة لهما نكون محبوبين.. الحب يعطينا الشعور بالأمان، بالطمأنينة، بالنقاء من الحقد والحسد والكبر بالنقة في النفس، والتقدير.

لا حياة من غير حب، ولا حب من غير صديق، وإحساس مرهف، وشعور طيب نحو الآخر بكل ما نملكه من قدرات للدفاع، أو الوقوف بجانب بعض، أو حتى بالدعاء الذي لا يكلفنا من لوقتنا جهدا ولا وقتا. فلماذا نبخل على أنفسنا، وعلى أهلنا، وعلى أقرابنا، وعلى أصدقائنا وعلى بلدنا، وعلى مجتمعنا بهذا الحب الذي لو دخل في قلوب الناس لأصبحوا متكاتفين مع بعض، ونكون مثل الجسد الواحد الذي دعا إليه ديننا الحنيف.. الذين الإسلامي.

اعتبر الإسلام الحب قيمة عليا في رسالته، وهنفا ساميا من أهدافه يسعى بشتى الوسائل الشرعية المتأخرة لتحقيقه لدى الفرد والجماعة، وغرسه وتكوينه في النفس البشرية، وإشاعته في المجتمع، وبناء الحياة بواسطته على أسس المودة والالطف، واللين والرفقة.

ونعرف قيمة الحب من خلال تعريف الإسلام للحب الذي هو حب الله أولا، وحب رسوله ثانيا، وحب الخير، وحب الإنسان، وحب الوطن، وحب الحياة.

الإهداء يستشف القارئ الفطن أن الكتاب يدعو إلى نشر المحبة، والسماحة، والرفق.

بعد المقدمة التي بلغت للكتاب في بدايتها النظر إلى لن كلمة " الحب " لا تزال تشكل - طليو - في مجتمعنا، حيث ترسم علامة استفهام لدى أغلبية أفراد المجتمع، ومفهومها دوماً مرتبط بالفرقة الجنسية، والشهوة الغير المقبولة.. ومن ثمة " الحب " مدأنا لولا وأخيراً لأنه يقترب بالذنب والفعل المخل بالحياء، مما يؤدي إلى نفيه من مجال الوعي، رغم أنه حاضرٌ وباعتراض الجميع الغير المعن بالوعي، وبالتالي هذا الإنكار بشكل حاجزاً نفسياً لدى أغليبتنا في تعاملنا الحيائي.

إن الكتاب حاول بهدوء أن يزول هذا الحاجز النفسي من الأذهان من ناحية، وأن يُظهر حقيقة الحب في أصح مفاهيمه، وفي أجمل صوره من ناحية أخرى.. بعد هذه المقدمة الجميلة التي تفتح شهية القارئ للولوج في فضاء الحب مع صفحات الكتاب التي تتضمن مواضيع غير أكاديمية، وغير عسيرة على فهم القارئ العادي الذي يراها مواضيع تخاطب وجدانه، وتحرك مشاعره الإنسانية السامية كي يشعر برسائله في الاقتناع لولا بضرورة المحبة والود، والسماحة واللين في حياتنا، وبضرورة نشرها والعمل بها كسلوك إنساني راق، ووسيلة حضارية راقية.

إن الكتاب نوار محمد من تجربة حياتية ثرية، وممارسة ميدانية في ميدان التربية والتعليم فاقت الأربعين سنة منرسا، ومكوتا، وموجها، ومسؤولا، وبمشاعر الأب والجد استطاع بحنكة أن يصب هذه التجارب الثرية، والتي تغذيها معرفة عامة واسعة متجددة باستمرار، ومعرفة متخصصة في كتابه هذا الذي نستخلص من عناوين مواضيعه ثلاثة مناحي إسا هي:

كتابه الثالث بعد كتابيه اللذين صدرتا من قبل: كتاب الأهداف الإجرائية، وكتاب ثقافة الضحك.

عنوان الكتاب الجديد: الحب يدق أبواب المدارس.. يتكون الكتاب من 247 صفحة من الحجم المتوسط. تنشر مكتبة البصائر بمدينة الوادي بالجزائر. منذ البداية يوحى غلاف الكتاب إلى أنه كتاب تربوي في المقام الأول من خلال صورة الأستاذ في أعلى الغلاف، وهو يمسك بيد ورقة جميلة ترمز للحب، وباليد الأخرى وثيقة يقرأها بدقة وتركيز.. رمز للمعرفة ونشرها. بوسط الغلاف طفل صغير يشغ حيوية وبراءة يقف بمحاذاة باب المدرسة.. متفكر ومتشوق ومتطلع لما وراء هذا الباب المغلق، وكأنه يقول للأستاذ: أنا طوع يدك كي تروي ضمني للعلم والمعرفة، واكتشاف الحياة وحيتها، وتعلم أصول الحب، والمودة في هذا الفضاء الرحب.. وراء الباب المغلق الذي أنتظر فتحه بشوق.

كما أن عنوان الكتاب: الحب يدق أبواب المدارس هو عنوان ربما يفهمه بعض المتسرعين على أنه وصف إسا لت إليه لوضاع مدارسنا من الحلال، وتفتي الحب بالمفهوم الغوغائي، لو أن هذا الكتاب بمثابة إنذار خطير للأولياء، ولولي أمر التربية والتعليم، والحقيقة أن من يطلع على مضمون الكتاب ولو من خلال عناوين المواضيع سيكون له رأي آخر بالتأكيد..

إن الإهداء الذي خص به الكتاب والده المرحوم، والأبناء، وجميع المرتين والمريبات، وكافة المهتمين بالتربية والتعليم ليدل على أن الكتاب هو وثيقة تربوية مرجعية هامة.. الكاتب نور يخص أيضا إهداءه لكل من يدعو إلى المحبة في كل الأزمنة، ولكل الذين يروضون أنفسهم على الرقة والسماحة، والذماتة واللين في معاملة الغير وبخاصة الأطفال.. من هذا

— فن تشخيص مشكلات التلاميذ، كيف تجعل لسانك حلوًا؟

— مقومات قابلة للتطبيق، عبد الحب، الحب الأفلاطوني، همة في ألن المربّي.

فضلا عن الخبرة الميدانية والمعرفة الواسعة المتجددة للكاتب محمد نوار كما أشرنا سلفا، فإنه استعان بمراجع قيمة فاق عددها الثلاثين.. كتاب قِيم في مواضيعه، وفي طريقة التناول لها وتقديمها للقارئ الكريم.. كل ذلك بأسلوب سلس جميل، وبلغه عذبة لا هي بالبساطة الساذجة، ولا هي بالعصبة المُستنعة.

تختتم هذه القراءة بما جاء على لسان الكاتب مما ورد في الصفحة الأخيرة من غلاف الكتاب: ... كلنا نربي، ولكن كي نربي؟ ومن منا يربي في الاتجاه الصحيح.. أين الحب؟ هل نستطيع أن نربي الحب؟ أين ثقافة الحب؟

ثقافة الحب عندنا أسيرة ومحاصرة بمفاهيم حولتها الأنظار إلى ممنوعات، ومحرمات، وطبوهات، وتقصرت على الصلة الخاصة بين الرجل والمرأة.

متى يخفي الحنف والتسلط من الأسرة والمجتمع والمدرسة؟ ومتى تعم التربية بالحب، وتزول الأمية العاطفية، وتسود ثقافة الحب التي تجمع بين ثقافة العقل والقلب.

المثقف في هذا الزمن الصعب مطالب بأن يعرف "الحب" ككلمة، ولغة، ومفهوم، وقيمة، وسلوك، واتجاه، ورسالة، وثقافة، وفن حياة، وفن احترام الآخر، وعاطفة، وعلاج، وتربية وتعليم، وإعداد للإنسان.

... إن الكراهية لا تنتهي قط بكراهية أخرى.. إنها تنتهي بالحب وحده. الحب مثل الزهرة لا تنبت أبدا في الظلام، ولا في البيئة الملوثة.

1 — إدانة صريحة لممارسات تربوية غير سليمة، سائدة في مجتمعنا. 2 — دعوة لإسهام الحب في إطاره الصحيح. 3 — وضع قواعد سلوكية لممارسة سلوكيات قوامها الحب الشامل في كل مناحي الحياة الإنسانية. من عناوين الملحق الأول:

— واقع تربوي واجتماعي بلا حب.
— الهيمنة الثلاثية السائدة في حياتنا فيما بيننا، ومع أبنائنا: (الحنف، والتسلط للقوة).
— الأمية العاطفية.

— كمية الحب في الأسرة هل هي كافية؟

— أسى لا تبوح بالحب.

— الحب في قصص الاتهام.

من عناوين الملحق الثاني:

• ما هو الحب؟

• الحب كقيمة.

• حب بلا شروط.

• الحب في الأئمة التحية للتربية.

• التربية والحب.

• عاطفة الحب.

• الحب في الإسلام، ثقافة الحب، لغة

الطموح والحب، الإعراب عن المحبة.

• القدرة على الحب.

ومن عناوين الملحق الثالث والأخير:

— التوظيف العاطفي السليم.

— فن توزيع الحب بين الأبناء.

— حب الوطن، الحضارة والحب، صناعة

الحب، كنسروا العيصي.

— الحب والحوار في تربية الأطفال، الحب

في الوسط المدرسي، دولم الحب في المدرسة كيف يتحقق؟

— التربية بالمداخية، الحب في مجال العمل، سر النجاح مع الحب، المربي المحبوب.

— المعلم الجيد أهم من التكنولوجيا، الصفات التي تتوفر في المعلم الناجح.

دراسات ما بعد الصهيونية في إسرائيل *

التحرير الفلسطينية في أروقة البيت الأبيض. وإذا كان لا بد لما بعد-الصهيونية من تاريخ ميلاد، فقد كان ذلك التاريخ. من المؤكد أن هناك بعض التداخل بين ما بعد-الصهيونية وبين عملية أوسلو. وقد يعتبر البعض أن الانهيار اللاحق لعملية أوسلو هو سبب في تقويض ما بعد -الصهيونية. ومن جهة ثانية، قد يعتبر آخرون "أوسلو" (بمعزل عن التفاصيل) بأنها مجرد بداية فصل طويل لتغير بنوي ينتهي بالانفصال إلى دولتين، وهو الأمر الذي رغم ما تعرض له من الإعاقات وضريبة الدم، فإنه ما زال ماضٍ في طريقه. من هذه الزاوية، قد يكون هناك مستقبلاً ينتظر ما بعد- الصهيونية.

رغم أن مفهوم ما بعد- الصهيونية دخل الخطاب العام عام 1993، إلا أنه كان قد لمس من قبل "بعض الأسلاف من المثقفين، وأحدهم هو الفيلسوف مناحيم برنكر، الذي صاغ عام 1986 مصطلحاً موازياً بالعبرية - تيكوفا بينار زوينيست" (فترة ما بعد الصهيونية) (برنكر 1986). ومع أن كلمة "بينار" تُترجم في الغالب بأنها "ما بعد"، فإن الاستخدام العبري يشير إلى نقص في الإشارة أو التلميح إلى ما بعد- الصهيونية في ذلك الوقت، وهي المسألة التي لم يتم تحولها بشكل راديكالي إلا بعد بضع سنوات لاحقة. وهناك تشير مبكر آخر أنتجه عالم الاجتماع إريك كوهين، الذي استخدم المصطلح بشكل واضح في محاضرة قدمها عام 1989، والتي لم تجد طريقها إلى النشر إلا عام 1995 (كوهين 1995). وهناك ميشرون آخرون بما بعد- الصهيونية منهم الناقد الثقافي بوغر عفرون، والفيلسوف يوسف أجاسي. ورغم أن أيًا منهما لم يستخدم المصطلح، فإن

تركز هذه المقالة على ما بعد-الصهيونية بما هي المقابل للخطاب المهيمن حالياً في إسرائيل. وهدف هذه المقالة هو وصف طرق أداء ما بعد- الصهيونية. بما هي إطار عام يولج الإتجاهات المهيمنة في إسرائيل المعاصرة. نقدم هنا تحليلاً ومسحاً موسعين لما بعد- الصهيونية، على النحو التالي: (1) مراجعة تاريخ مفهوم "ما بعد-الصهيونية" منذ ظهورها عام 1993، إضافة إلى مراجعة استعادية لمنابعها (2) تبليط الضوء على تجليات ثقافة ما بعد- الصهيونية، (3) تحليل أربع نظريات مختلفة لما بعد -الصهيونية: وهي ما بعد-قومية، ما بعد-حدائية، ما بعد-استعمارية، وما بعد-ماركسية، (4) للنعرض لبعض الجدل الإيديولوجي المتعلق بما بعد- الصهيونية، و (5) تقييم دولة ما بعد- الصهيونية في منتصف سنواته ال 2000، واستشراف لملامحها في المستقبل.

(1) ما بعد-الصهيونية: تواريخها ومعانيها المتشعبة

دخل مصطلح ما بعد-الصهيونية إلى الخطاب العام للمرة الأولى في أعقاب طباعة كتاب المجتمع الإسرائيلي: منظورات انتقادية (رام 1993). اشتمل هذا الكتاب على الدعوة إلى المبادرة لتأسيس "علم اجتماع ما بعد-صهيوني". هتفت الأجندة الجديدة إلى تناول "الاختلاف بين المتساوين" وبالأحرى، كما هو دارج في الأجندة القديمة، "هوية اللامساوين" (أو، بالتصورات الأميركية، من "البوتقة" إلى "صحن السلطة"). كان الكتاب قد أنهى رسمياً في 13 أيلول 1993، وهو نفس اليوم الذي وقع فيه اتفاق أوسلو بين إسرائيل وبين منظمة

لنّ ضدّ- الصهيونية)، ومنذ ستينيات القرن العشرين، على يد المجموعة الانشاقية (المعترضة-) من حركة متشبين.

يشير البعض إلى هذا الأصل المفترض بهدف لوم أو تقريع الأجندة التي يبدو أنها خفية لما بعد-الصهيونية (أهرومون 1997)، بينما يشير البعض الآخر إلى ذلك بهدف الحصول على اعتراف من الأسلاف، وفي بعض الأحيان نقد المضمون "الناعم" لـ "ما بعد" مقارنة مع الكلمة الأصلية لموقف "لّ ضدّ" (إيرلويخ 2003). وحتى مثل هذه الممانعة، فهي تخفي التمييز بين "لّ ما بعد" وبين "لّ ضدّ". فمصطلح "لّ ضد-صهيونية"، يمكن أن يؤخذ بشكل واسع على أنه اعتراض على كيان دولة إسرائيل على نحو ما يخي حين أن ما بعد-الصهيونية هو نقد من الداخل لهذه الدولة نفسها. ورغم هذا التوصيف، فمن الصواب المحااجة بأن مكونات ما بعد-الصهيونية هي موجودة ضلماً في المدخل للصد-صهيونية (يوفال ليفيس 1977، أور 1994، وخاصة الفصل المتعلق بـ بالأسرلة، ص 44-52).

من مدخل مناقض تماماً، فما إن أصبح مصطلح ما بعد-الصهيونية دارج الاستعمال، حتى نسب البعض جذوره أو رذها إلى "مؤسسي الدولة". وليس أبرز المرشحين الذين ذكروا في هذا الصدد كسلف محتمل لما بعد-الصهيونية إلا ثيودور هرتسل نفسه (اليوم-درور 1997، سيجيف 1996). أما المرشح الآخر لأبوة هذا المصطلح، وهو ليس أقل قدراً ولا إثارة للدهشة، هو ديفيد بن غوريون، الذي ورد ذكره في هذا من قبل عدد من المؤرخين لم يقتصرُوا على أيتنا شابيرو، ويوسف جورني (شابيرو 1977: 227-231، جورني 2003: 457-459). وهناك الذين عرّفُوا ما بعد-الصهيونية باعتبارها "صهيونية حقيقية" (ألوني 1997). هناك شخصيتان رمزيتان من التاريخ

كليهما تتولوا قضية "الأمة الإسرائيلية"، ارتكازاً على المواطنة المشتركة والتاريخ المحلي، والتي تختلف عن الدارج "مُصير Community-الجماعة" للشعب اليهودي" (غفرون 1995، أجاسي 1999)، وقد أشار الأخير كذلك إلى هيلل كوك، على أنه أول من أوحى بالقومية الإسرائيلية).

إن أحد الأبناء الروحانيين لما بعد-الصهيونية هو المعلق الصحفي الرابكالي أوري أفيري. لقد جادل أفيري مؤخراً أنه كان قد استخدم المصطلح عام 1976، لوصف شكلاً جديداً من الوطنية الإسرائيلية، في تمييز لها عن الانتماء التقليدي لليهودية. وكان قد أصدر علم 1968 كتاباً بالإنجليزية عنوانه إسرائيل بلا صهيانية (أفيري 1968). يتلقى العنوان العبري للكتاب اللغة الصدامية والذي كان حرب الستة أيام (أفيري 1968). ونغض النظر فيما إذا استعمل مصطلح ما بعد-الصهيونية بشكل محدد لم لا، فإن أفيري وآخرون كذلك في الحركة "الكنعانية" ولاحقاً في الحركة السامية، قد سلّمُوا أو ورثُوا الخطاب ما بعد-الصهيونية التمييز ما بين "أمة إسرائيلية" مكونة من الإسرائيليين الأصليين (أو العبريين - كما اعتد أن يُسمُوا في الزمن المبكر). ويهود الشتات.

هناك تمييز واحد بين هذا وما بعد-الصهيونية، ولو أن الكنعانية" السامية" قد أسرت القومية الجديدة بصيغة "خشنة" أصلية قديمة للأمة الإسرائيلية، في حين أن التفسير المعاصر لما بعد-الصهيونية للأسرلة هو بالأحرى تفسير "ناعم" هو ما بعد-قومي، مدني أو بطريقة دستورية.

وجد البعض أصول الما بعد-صهيونية في المدخل الأكثر عراقة للصد-صهيونية والذي في فترة ما قبل الدولة كان قد استخدم من قبل الدوائر الشيوعية (هذا دون أن ننكر العرب

يهودية الشتات، ورائدها راز كروكستين (1993-4)، ودانيال وجوناثان بوبارين (1994)، وجور زئيف (2004) وآخرون، هو سيف ذي حدين. ففي حين أن حداً واحداً يمكن أن يحرر اليهودية من الصهيونية، ويثبت السبيل للصهيونية، فإن الحد الآخر يمكن أن يفهم القومية ثانية من الشُّبَّك، في شكل يهودية تكاملية - التي هي بالضبط صهيونية جديدة (وعليه، فإن ما بعد الصهيونية بهذا المعنى مرحب بها من قبل المتحدثين باسم كتلة المخلصين/المؤمنين، انظر نوعام 1996. وبشأن نقد على وجهة النظر الشتاتية، انظر بيليد 1994). وهذا قد يحررنا باتجاه تحويل أكثر غرابة في معنى ما بعد-الصهيونية - وهو تماثلها مع عقائد الأصولية القومية لكتلة المؤمنين والأشكال السياسية الأخرى لليهودية (مثلاً كاريل 2003). إنها غريبة، لأنه حسب اللغة الدارجة فإن ما بعد-الصهيونية متماثلة مع "الإسار العلفاني" اللا قومي، وحتى في هذه الحالة فإن المصطلح يتقبل معنى عقيدة الجناح اليميني ويخدم كبديل لبثي-أصولي للبرالية اليسارية الصهيونية (هذا ما صاغه المؤرخ زئيف سترنهل "ما بعد-صهيونية المستوطنين" (سترنهل 2003).

لا شك أن كلا من اليمين واليسار يستخدم ما بعد-الصهيونية كاصطلاح لاذرائي ضد من يجادل أيًا منهما. ففي الجانب اليميني من الطيف، فإن يورام هازوني، وهو أثنولوجي محافظي جديد، هو صاحب فرضية أن ما بعد-الصهيونية تعود إلى الوراثة وتذهب في العمق إلى أطروحات بروفيسورل الجامعة العبرية والمتقنين الليبراليين-اليساريين في إسرائيل. ويرتكز هذا الزعم على المدخل الخلاصي لهذا الفريق وبحته عن مساومة أو حتى تعاون بين اليهود والعرب في فلسطين (حازوني 2001). وفي الجانب اليساري للطيف، يوسي بيلين،

المبكر للصهيونية، وهما الناقد الثقافي لشر جنزبورغ المشهور بـ إحداهما، والمؤلف يوسف حايم برنر، الذي فرى على أنه ما بعد-صهيوني (شيفتر 2004). كما يُشار إلى حنا أرندت باعتبارها من المبكرين في ما بعد-الصهيونية (زيمرمان 2001).

وبمرور الزمن، فإن سلسلة كاملة من المعاني كانت مرتبطة بمصطلح ما بعد-الصهيونية. وأحداهما هو ذلك المتفرع عنها تحت اسم نسوية ما بعد-صهيونية. إن مارشا فريدمان هي إحدى "أمهات" النسوية الإسرائيلية، وهي تعتبر ما بعد-الصهيونية بمثابة إبحال مرحب به لبعيد نسوي في الثقافة الإسرائيلية، التي كان مسيطر عليها ذكورياً (فريدمان 1998). في هذا الصدد، فإن عالمة الاجتماع حنا هيرنسوغ تجادل بأن ما بعد-الصهيونية هي عملية تحضير من حضارة للمجتمع الإسرائيلي، الذي هو في الغالب منسجم مع مهمة الحركات النسوية، لتقويض المسارير الذكورية - القومية - التسليحية والتي تشكل ضربات ذات أثر استثنائي للمجتمع الإسرائيلي. (هيرنسوغ 2003)

وأحد فروع ما بعد-الصهيونية هو ما بعد-الصهيونية في الشتات. ففي حين أن ما بعد-الصهيونية يُماثل في العادة مع "لا - تهويد" إسرائيل (في سياق دستورها، بحيث لا يتم خلط ذلك مع "اللا-يهودية" بمعنى استثناء اليهود وفي هذا الصدد اكتشف بعض المتقنين اليهود فرصة للدعوة إلى لا أسرلة الجماعات اليهودية، مثلاً، استبدال دور إسرائيل في مركز الحياة اليهودية، وتوليد تعددية محلية لهويات يهودية. وعليه، قد ينزاح التركيز عن منحى "التقوير الجديد" أو التعددية الثقافية (نيمني 2003) إلى ما بعد-تقويري روحانية (لبرير 1998). وعليه، فإن العودة المبدئية إلى

أو خسرت مشروعيتها بسبب من أخطاء ارتكبتها بنفسها ضد آخرين (ليس ضد العرب فقط، وإنما أيضاً، بحق يهود أوروبا، الناجين من المحرقة، متحدثي اليمينش، اليهود الشرقيين، اليهود الأرثوذكس، النساء). لقد تم من هذا المنظور، الوصول إلى استنتاج سياسي، يتوجب بمقتضاه على دولة إسرائيل إسقاط مكوناتها الصهيونية، التي هي الأساس لطبيعتها اليهودية، نظراً لأنها تشكل حاجزاً يمنع تحولها إلى دولة ديمقراطية" (ليفنه 2001:20).

بحلول عام 1998 تكون إسرائيل قد أكملت يوبيلها الذهبي، وأصبحت ما بعد-الصهيونية محوراً رئيسياً تمحورت حوله الإنجازات والإخفاقات السابقة للدولة وملاحم المستقبل. وما بين السنوات 1994 و 1998، فإن الصحافة القومية للدولة كانت تنشر ما معمله موضوعين عن ما بعد-الصهيونية أسبوعياً (حولديبرجر 2002:53). لعل الناقلة الرئيسية لهذه المطبوعات هي صحيفة هآرتس، التي كانت حصتها 90 بالمئة من المواد، وحتى بشكل مكثف بين حين وآخر. وهذا أدى إلى تقوية الشعور أنه خلال التسعينيات من القرن العشرين غدت ما بعد-الصهيونية واحدة من أكثر القضايا المتداولة بين مثققي الجمهور الإسرائيلي (فالكوثير من المواد الصحفية عن الجدل بشأن ما بعد الصهيونية، مع تركيز على المحرقة، متوفرة بغزارة لدى ميخمان 1996).

نظر بعض المراقبين الأجانب إلى إسرائيل في يوبيلها الذهبي أيضاً من منظور ما بعد صهيوني. فعلى سبيل المثال، فإن المجلة البريطانية المعتبرة الإيكونوميست، قد علّوت ملحفاً لها كُرس لإسرائيل في يوبيلها الخمسين وحمل عنوان "بعد الصهيونية" (الإيكونوميست 1998). وكان تقدير هذه المجلة أنه في أعقاب

القيادي في "معسكر السلام"، الذي يأخذ على البرنامج التوسعي لإسرائيل الكبرى الذي يتبناه الليكود بأنه ما بعد-صهيوني، يركز على المحاجة بأن هذا البرنامج سوف يخلق كثرة لا يهودية.

أبعد من هذا، فإن المؤرخ داني جوتوين يعتبر حازوني نفسه بمثابة ما بعد-صهيوني، بمعنى أن الأخير يعارض مختلف أشكال الجماعة اليهودية (جوتوين 2003). ومن اتجاه آخر، هناك كاتب آخر يأخذ على ما بعد-الصهيونية باعتبارها الدفاع الأفضل عن الصهيونية، من خلال نشر مفهوم "صهيونية ناعمة" بمظهر ما بعد-صهيونية (بوجر 1996).

بهذا التفسير أو ذلك، من الصعب أن نجد اليوم أي نقاش جدي حول دولة إسرائيل أو الهوية الإسرائيلية، يوفر متسعاً للمراعاة أمام تحدي ما بعد-الصهيونية، بقصد أو عن غير قصد (انظر على سبيل المثال ليفزكي 1997، إيزنشتايط 2004، سيلج 2004، س رافائيل 2001).

(2) ما بعد-الصهيونية: تجلياتها في الثقافة الإسرائيلية

ولكن، ما هي ما بعد-الصهيونية؟ واضح أنه من النقاش المدرج أعلاه عدم وجود تعريف واحد مقبول لها على الجميع. وعليه، فإنه إما أن نحاول صياغة تعريف "صحيح" للمصطلح، أو يكون هنا هو تقريب أو فك وضعه ومحلولة الإستطرادي المتحول. إن تقديرنا صحافياً لما بعد-الصهيونية هو بمثابة مؤشر على المعنى الذي يحمله المصطلح في العادة في الخطاب العام: "ما بعد-الصهيونية هي مدرسة فكرية تعترف بمشروعية الصهيونية بما هي حركة قومية لليهود، بل هي تشير إلى تاريخ محدد، باعتباره خطأ أو علامة فارقة، لتي من عندها وما بعد، قامت الصهيونية بصياغة أو تحت دورها التاريخي .

نفس الوقت بدعم مباشر أو غير مباشر من الصهيونية الجديدة.

لقد ظهرت كتبٌ عديدة بالإنجليزية مؤخراً تحمل مفهوم ما بعد-الصهيونية في عناوينها، ولعل الأكثر واقعية منها هو كتاب لورنس سليفشتين منظر ما بعد-الصهيونية (1998). ومن بين الآخرين الذين عالوا الموضوع فيرهر (1998)، سيجف (2003) ونيمني (إعداد) (2003). وهناك العديد من الكتب الأخرى التي، وإن لم تذكر ما بعد-الصهيونية في مقممة عناوينها، فإنها رغم ذلك متعلقة بالموضوعات الرئيسية لما بعد-الصهيونية (ومن بينهم كيرلنغ 2001، وشفير وبيليد 2002، كيمب، ثومان، رام وبنجاييل (إعداد) (2004)). كما أنه في كثير من الجامعات على مستوى العالم بأسره هناك اليوم أبحاث من منظور ما بعد-الصهيونية أو عن "ما بعد-الصهيونية" نفسها. (مثلاً فيلانت 2004).

تجدر الإشارة إلى أن العديد من المجلدات التي تؤرخ لإسرائيل كان سبب انطلاقها المناظرات المتعلقة بما بعد-الصهيونية، كما أنها مليئة بغصول عن "ما بعد-الصهيونية"، (من المعيز بين هذه الكتب بالعبرية، فايست 1997، جينوسار وباريلي (إعداد) 1996، وبالإنجليزية، أشابيرا و. د. جي بنمير (إعداد) 2003).

كما أن عدداً من المجلات البحثية قد نشرت أعداداً خصصت لما بعد-الصهيونية ومتعلقة بها جداً، أو تنشر بشكل متواصل في هذا العنوان (مثلاً، تاريخ وذاكرة، واستجابة، وكونسيتليشن، وتكون، وملنقى الدراسات الإسرائيلية، وبالعبرية

(e.g., *History & Memory; Response; Constellations; Tikkun;*

نجاح الصهيونية في بناء دولة قوية واقتصاد قابل للحياة، فإن الصهيونية لم يعد في وسعها أن تخدم كصرخة تجميع مناسبة للوقت الحالي. فالكثير من الإسرائيليين، وحتى الصهاينة المتعصبين أخذوا يشعرون أن أفاق الصهيونية لم تعد مناسبة للمجتمع الحديث، وهم يرغبون في "التقدم إلى الأمام" حتى لو وجدوا أنه من الصعب إدارة الإتهام. يمكنني المجازفة بالقول، أن ما بعد-الصهيونية بالنسبة للكثير من هؤلاء تقدم إطاراً مفاهيمياً لما يعتبر في هذا الصدد، أي وجود الملحق، كتنمنا إلى الأمام. "وبما هو تجلٍ لهذه الوضعية الجديدة، فإن الملحق يشير إلى تحول كبير في الثقافة السياسية لإسرائيل: بروز شرح في الهوية في أعقاب الانشقاقات الأيديولوجية في السابق. وفي مناقشتها لإسرائيل، فإن المجلة تستخدم مصطلحات أخرى مثل "هويات" مركبة تجمعها وصلات (المقصود الشحطة التي تتوسط بين كلمتين تعبيراً عن ترابطهما كان نقول "الإثنية-اليهودية)، و "أمة من القبائل". وكما حصل حديثاً، فإن توني جنت، المؤرخ من نيويورك قد جذب الكثير من الإنتباه، بمحاججته في روحية ما بعد-الصهيونية بأن القومية الإثنية-اليهودية الإسرائيلية هي مفارقة تاريخية، وبأن حل الدولتين (إسرائيل وفلسطين) غير قابل للحياة، وأنه بناء على ذلك، فإن دولة ثنائية القومية لا بد من أخذها جداً بالإعتبار (جنت 2003).

إن ما بعد-الصهيونية هو عنوان لعدد متزايد من الأعمال الدراسية، فبعضها يفضلها، وأخرى لا توافق عليها. يمكن للمرء الحديث في هذا المجال عن الإنتعاش الحديث العهد لرفوف الكتب المحتوية على ما بعد-الصهيونية، وحتى لو كانت صغيرة من حيث الكمية، مقارنة مع الكم الأكبر من "رفوف الكتب اليهودية"، التي تنتشر في إسرائيل في

Israel Studies Forum; and in Hebrew, Alpayim).

فمجلّة دراسات إسرائيلية، تخصص قصفاً "لديالكتيك الصهيوني" والذي ربما يمكن عنوانته بـ "ديالكتيك ما بعد-الصهيونية".

لعلّ الملثقي الأكثر أهمية لفكر ما بعد-الصهيونية هي المجلة العبرية تيوريا يو-بيكورت (النظرية والنقد). فبالإضافة إلى أجندتها العريضة المابعد-صهيونية وما بعد حداثة في الثقافة الإسرائيلية، فإنّ المجلة قد نشرت مجلداً خاصاً ووافياً عن "للحظات الحرجة" في الثقافة الإسرائيلية، بعنوان خمسون إلى ثمانية-أربعون: لحظات حرجة (أوفر 1999). كما أن مجلة هاجار هي كذلك ما بعد-حداثة في توجهاتها.

أضف أن مخرجات المنشورات المضادة لـ "ما بعد-الصهيونية" قد تزايدت مؤخراً. فقد نشرت مختارات لهذا الأدب في العبرية تحت عنوان إجابة لزميل ما بعد-صهيوني (أيرلنغ 2003)، وكتاب آخر طبع بالإنجليزية - إسرائيل والمابعد-صهيونية: أمة في خطر (ساهران 2003). وتنتشر المجلة القومية الديو-صهيونية نايف (منشورات مركز أرييل) بشكل منتظم تعليقات ضد-مابعد-صهيونية (انظر فهرست نايف 2004، تحت عنوان ما بعد-صهيونية/ كره الذات/ اليسار والإعلام). وينسحب الأمر نفسه على مجلة تخيلت آل نيو-صهيونية/ نيو-إسرائيلية (التي تُطبع بالإنجليزية كـ Azure).

إضافة إلى المناقشات الواضحة والمعلنة حول ما بعد-الصهيونية كتجاه أيديولوجي وثقافي، فإنّ الملاحظات نيرهن أن ما بعد-الصهيونية قد أصبح ثابتاً في الثقافة الإسرائيلية على مختلف المستويات، من مستوى اللغة اليومية، وصولاً إلى مستوى الكتابة التاريخية، إلى مستوى محلي المحاكم العليا. إن نشر وتعميم

مواقف ومجادلات ما بعد-الصهيونية في الثقافة الإسرائيلية قد غدا محصناً لدرجة أنه في إطار أحداث الوبيل القضي قدمت قناة التلفاز العام سلسلة من - Tekuma- الذي كان يعتبر بروّجه، لدى الكثيرين بمثابة تخريب وما بعد-صهيوني (بابي 1997، فيشر 2000، فيلدت 2004). لقد غدت ما بعد-الصهيونية ثابتاً في اللغة اليومية العبرية الدارجة، وتستخدم لوصف أعمال الفن، ونماذج الثقافة أو السياسات التي تتجاوز الإملات والميول الصهيونية القديمة. لعلّ بعض المقتطفات من الصحافة اليومية كافية لتقديم لمحة على هذا: فالفيلم زواج متأخر، الذي يتعامل مع المهاجرين إلى إسرائيل، وُصف بأنه "ما بعد-صهيوني" (نوفيفاني 2000)، كما أن برنامجاً لفريق (سينك فُش) قد وُصف بأنه ما بعد صهيوني أو حتى ما بعد- ما بعد-صهيوني (فولك 2004)، كما أن خطة إقامة "مختلف لروحي" للتسلي في ديمونا قد وصفت على أنها "رد فعل ما بعد-صهيوني على البطولة الصهيونية" زانديرع (2003)، كما أن المغنية المشهورة دانا انترنشال قد أشهرت بهدف أن تمثل رسالة ما بعد-صهيونية (جروس 2003: 230). كما أن قرار مدّعي عام الدولة بأن صندوق إسرائيل القومي سوف لن يستثي العرب حينما يبيع الأرض قد وُصف بأنه ما بعد-صهيوني (أوز و باركات 2005).

وفي المجال الأكاديمي، تضمنت دراسات ما بعد - الصهيونية دراسة لعالمي الاجتماع لويس روتنجر ومايكل فيجي، عن " ثقافة فريير Freier culture ". ومفردة فريير تُترجم بقصد نهمة الحماقة أو الجنون، وتتعلق الدراسة بالإستعمال الدارج بين الإسرائيليين "أنا لست مصاصاً". وحسب تفسير المؤلفين، فإنّ

الاجتماعية، فوجد أن السكان يمكن أن ينقسموا إلى قسم عريض للتيار الصهيوني السائد، مصحوبا بتيارين صغيرين على يمينه وعلى يساره هي : ما بعد-الصهيونية والنو-صهيونية على التوالي (شاليف 2003)

هناك عدة مؤشرات مساعدة شاهدة على تطور (جزئي ولكن هام) لمكونات ما بعد-الصهيونية في المجتمع الإسرائيلي. ويتضمن هذه تدهور الأحزاب الأيديولوجية وركود دور الأحزاب في السياسة (كورين 1998)، بروز دور سياسات-الهوية والأحزاب الطائفية (بيليد 1998)، والضمور النسبي للدولة مقابل حضورها الكثيف في المجتمع المدني متعدد الأجزاء (بيليد وأوفر (إعداد) 2001)، ييشاي 2003)، وانتشار المزاج الديمقراطي الغربي في إسرائيل (الموج 1997)، وتغلغل نمط حياة "العصر الجديد" (بيت-هلحي 1992، إنباري 1999)، وتهديم الروح الصهيونية على يد "قسم المصالح المهاجرين القانمين من الإتحاد السوفييتي السابق (لومسكي-غينير ورفورت 2001)، وتنوع من رفض الثقافة الإسرائيلية - المركزية للعقيدة القومية والعودة المثالية إلى يهودية الشتات (شعبية جديدة للغة الييش والموسيقى العربية والعودة إلى الأسماء اليهودية التي غيرت (حوّلت إلى عبرية) في الماضي، ورحلات الجنود المقودة "بالحين القومي (النوسالجية)" إلى بولندا والمغرب، وأكثر حتى من ذلك. (انظر ليفي ووينجروود 2004).

وهناك مؤشرات أخرى على حضور ما بعد-الصهيونية يمكن ملاحظتها كذلك. ومن الأمثلة عليها "الثورة الدستورية" الشهيرة لسنوات تسعينيات القرن العشرين" وعدد أحكام المحكمة العليا، التي حكمت لصالح " حقوق المواطن على حساب الأولويات القومية (جافيسون 2003، باراك-ايرز 2003،

هذه المجموعة المتزامنة من الأعراض (سندروم) هي تعبير عن ثقافة إسرائيلية مابعد - صهيونية. يحل فيها التأكيد على الذات الفردية والأثنية محل التمسك بالأيديولوجيا الجماعية، الوحدة الوطنية والتضحية (رونجر وفيجي 1992).

يقدم فيجي في دراسة أخرى دراسة مقارنة للمخيال السياسي للحركتين الأكثر نفوذاً سياسياً في إسرائيل منذ السبعينيات من القرن العشرين - الكتلة اليمينية كتلة الإيمان Gush Emunim ، والحركة اليسارية الليبرالية للسلام الآن (Shalom Achshav). وقد ظهر من هذه الدراسة أن الفرضيات البرجماتية والنفعية لحركة السلام الآن في ما يخص التاريخ، والإقليمية والهوية (في مواجهة الفرضيات الأسطورية الرومانسية لكتلة المؤمنين) هي بشكل أساسي ما بعد-صهيونية (حتى إذا لم توصف بذلك، كما هو واضح، لمن قبل أتباعها) (فيجي 2002).

وبطريقة مشابهة، فإن العالم السياسي (الراحل) تشارلز ليبمان قد جادل بأنه في الحقبة الحديثة هناك ثلاثة - وليس اثنتين فقط - ثقافات-سياسية مميزة للجمهور في إسرائيل هي: العلمانية (القومية)، الدينية (القومية) والمابعد- صهيونية. والأخيرة متوافقة في نظره مع النماذج الاستهلاكية الغربية الدارجة ومع التركيز العربي على الفرد بدلاً من المجتمع (ليبمان 2001 :252). أما عالم السياسة يعقوب يدجار، الذي درس الرواية الجماعية الإسرائيلية كما عُرِضت في افتتاحيات ومقالات الصحف الإسرائيلية الرئيسية فقد استنتج أن هناك روايتان - عالمية ومحدودة (مقتصرة على منطقة معينة) (يدجار 2002) أما عالم الاجتماع مايكل شيلف، الذي حلل المعطيات المتعلقة باستطلاع للرأي العام في قضايا السياسة القومية والشؤون

2004، وبار جال 1999، 2002) وفي التخطيط والمعمار يعقوبي 2004، سيجل، تارتكوفر وفانيسمان (إعداد) 2003، وفي دراسات الأفلام (شوحاط 1989، جيرس، لويين ونيمان 1998) وفي دراسات الجسد والجنس (كيدر 2003، فابن 2005) وفي دراسات القانون (شامير 1999، باراك - إيرز 2003، برازليا 2004) وغيرها.

إن حضور ما بعد-الصهيونية في الثقافة الإسرائيلية بشكل عام والدراسات ما بعد-الصهيونية في المجتمع الإسرائيلي بشكل خاص، منتشرة بشكل تام. ولكن، كيف بالإمكان شرح هذه الظاهرة؟ دعنا نحول الآن لوضع تخطيط تمهيدي لبعض المداخل النظرية لما بعد-الصهيونية.

(3) ما بعد الصهيونية: منظورات نظرية

تم عرض عدد من التروحات لظاهرة ما بعد-الصهيونية منذ تسعينيات القرن العشرين. ولفظة "ما بعد-الصهيونية" تركب المداخل النظرية لما بعد-الصهيونية ضمن أربعة أقسام، التي سنناقشها لاحقاً: وهي مقرب ما بعد-الأيديولوجيا، ومقرب ما بعد-الحدائق، ومقرب ما بعد - الإستعمار، ومقرب ما بعد - الماركسية.

منظور ما بعد - الأيديولوجيا

في المنظور ما بعد - الأيديولوجي، تُعتبر ما بعد - الصهيونية عملية من "التطبيع" الثقافي، التي أتت بشكل طبيعي بعد إنجاز أو تحقيق نجاحات في الأهداف النهائية للصهيونية، مثلاً، "هيمنة" الصهيونية، والهجرة إلى إسرائيل وإقامة وترسيخ الدولة اليهودية. وقد اعتبرت الصهيونية هنا بمثابة سقالة البناء التي تُحال جانباً في أعقاب اكتمال المبنى، أو كما كتب المؤلف أ. ب. يهوشع، في مقالته الشهيرة في *إطراء الحالة السورية-المتعلق للصاعد* "حينما يصل قمة الجبل (يهوشع

برازليا 2004). وهذه نفسها تغييرات في مجال الأولويات العسكرية حيث أخذ الإنشقاق مجراه بين الإتجاهات المابعد-عسكرية والإتجاهات النيو-عسكرية (بين إيلعازر 2004) أو حتى عمليات تقليص التوجه العسكري، وإعادة توجيه التوجه العسكري (ليفني 2003). وهناك مظاهر أخرى في المجتمع الإسرائيلي التي تراكمت مع أطروحات ما بعد-صهيونية مثل الاستهلاكية على النمط الأمريكي (رام 2004)، "موجة جديدة" أدب ما بعد-الحدائق وما بعد-الصهيونية (جوريفيتش 1997، بالابان 1995، شيك 2003، قيلنت 2004) والفن المرئي (شنسكي 2004، جيلرمان 2003، داريكور 1998، دايكتور 2004)، وعدة محاولات كذلك لإغناء "ميز" الحياة والمراجع بعدد من منظورات التعدد-الثقافي مع نماذج متعدد بالتساوية (نافي و يوجيف 2002، بن عاموس 2002، مائش و زابار بن يهوشع 2004).

وفي الحقيقة، فإن النقد ما بعد-الصهيوني لما يمكن أن يسمى "نظرية المعرفة القومية" أو "وجهة النظر القومية" يمكن لمسها اليوم في مختلف نظم المعرفة والفنون الخلاقة في إسرائيل (حتى حينما لا تكون واضحة دائماً تحت عناوين ما بعد-صهيونية). لعل هذه هي الحالة في حقل التاريخ، حيث أن "المؤرخين الجدد" أو "المؤرخين التقيحيين" يتمتعون بتأثير باق على كتابة التاريخ والذاكرة التاريخية (نيمان-أراد 1995، بابي 1995، فابن 1997، رام 2003)، وفي علم الاجتماع (شينهاف 2003، 2003) وفي علم الإنسان (رابنوفيتش 1997، 2004) وفي علم الآثار (هيرتسوغ 1999، ليفني ومازلر (إعداد) 2001)، وفينكلشتاين و سيلرمان (2002) وفي الجغرافيا (يفتحنيل 1999، ونيومان

المساسة تشارلز ليبمان و غليغيزر دون بيهفا، فإن ما بعد الصهيونية قد تُعتبر حالة "تولة بلا رؤية" (أو دولة خدمات)، وذلك في تمييز لها عن "الدولة ذات الرؤية" (فهم يعتبرون أن هذا، أي الدولة ذات الرؤية، كان حال الدولة الصهيونية) (ليبمان و دون بيهفا 1976). إن أعمال باروخ كيرلنج هي أيضاً مساهمة في تحليل ما بعد-الصهيونية، رغم أنه يتجنب المفهوم نفسه (كيرلنج 2001 و 2004).

إن المنخل المابعد-أيدولوجي هو في الحقيقة طبعة إسرائيلية متأخرة لأطروحة "نهاية الأيدولوجيا" (بيل 1960). إنه منخل نشوئي "من نشوء -مراحل تاريخية"، والذي بموجبه فإن المجتمع الإسرائيلي يمارس تحولاً عالياً من حقبة بناء-لغة إلى حقبة للمأسسة، أو من "القومية العاصفة" إلى قومية عادية"، بما يلائم دولة لبرالية ناضجة (بيلنج 1995). من هذا المنظور، بالذات، رسم بعض المعلقين تمييزاً بين "الإيجابي" و "السلبي"، ما بعد الصهيونية - إيجابي وسلبي بمعنى الإعلان للصهيونية (انظر جورني 2003، وهيلر 2003).

المنظور مابعد-الحدائي

في مواجهة منخل ما بعد-الأيدولوجيا، فإن المنخل ما بعد-الحدائي لا يعتبر ما بعد-الصهيونية بمثابة نضج الصهيونية، وإنما، بالعكس، بأنه علامة على موتها. فالقومية، لا تعتبر ببساطة بأنها التعبير الدارج أو التقليدي عن الشعب، بل هي بمثابة عبء تم إقامته على هويات غير مستقرة /متقلبة. وعليه، فالقومية هي شكل من القمع، بينما ما بعد-القومية هو شكل من التحرر.

إن التشكك بشأن القومية هو حالة خاصة من التشكك في الروايات العظيمة الأخرى للحدثة (ليونارد 1984). إن طموح القومية بأن تذيب عدة هويات في هوية عالمية متماسكة، وكفاحها لاستثناء الهويات المختلفة عنها، قد تم تعويضه

(1984). لقد اقترح هذا التصور لما بعد-الصهيونية، إلى جانب مقترحات أخرى، من قبل الفيلسوف مناحيم برنكر (1986). وهذا ما يمكن وصفه بأنه المقرب الصهيوني الأقرب إلى ما بعد-الصهيونية، أو حتى المنخل ال بن غوريوني إلى ذلك، لأنه يشبه موقف لول رئيس وزراء للدولة من الوكالة اليهودية، الذي جادل بأنه في أعقاب إقامة الدولة، فإن دور هذه الأخيرة قد انتهى.

إن البدء بـ "ما بعد" يمثل في هذه الحالة، التمييز ما بين "المناسب" (المرحلة الصهيونية) و"الموجود، المعروض" (مرحلة ما بعد-الصهيونية). لقد عرض أو مثل عالم الاجتماع إريك كوهين الطبعة الدور كهايمية-الفغيرية، أو لنقل الإيزنتادية للمقرب المابعد-صهيوني. وبناء على ذلك، فقد كانت الصهيونية حركة كاريذية لتحول راديكالي، في سياق وقت أمضته بشكل روتيني، مخلقة وراءها فراغاً ذا طابع "شاذ". وهكذا، فإن ما بعد الصهيونية هي حالة من "الغضب"، نتجت عن غياب نظام من المشروعية مقبول بشكل عام (كوهين 1995). إن هذا المنظور منسجم مع وجهات النظر الحديثة لـ (لس أن إيزنشتاين) بخصوص انهيار "القلب القديم"، الذي كان قد صمّم من قبل النخبة المهيمنة والتكاثر الذي تلا ذلك في مجال الخطاب البديل، بما في ذلك المابعد-صهيوني، ولكن بدون ظهور تلك البديل الذي يوحد المجتمع (إيزنشتاين 1996). وعليه، قد يكون إيزنشتاين قد صاغ "الإدراك المابعد-صهيوني"، باعتباره شكلاً مميزاً عن النماذج المعيارية، مثلاً، شخص أدرك الحالة ما بعد-الصهيونية، دون أن يكون سعيداً بذلك. ليس الذين يشاركونه الموقف من المعتقدين الصهاينة العريقين بالنظر القليل. وبمصطلح مواز، الذي صكّ في نطاق جدال مبكر على يد علماء

الحدث، فإن هناك أيضاً مواطنة-متجهة هيرماسيا (من هيرماس) كمقرب لما بعد الصهيونية. يشير هذا المقرب إلى التمييز ما بين القومية-الإثنية، والقومية المناطقية (الجغرافية) (برباكر 1994). حسب وجهة النظر هذه، تمثل ما بعد-الصهيونية مفهوماً ما بعد-قومياً للمواطنة الإسرائيلية، أو حتى قومية إسرائيلية دستورية، مرتكزة على إطار حالي ومشترك في الحياة، وليس بالأحرى على الأسطورة الماضية، وبالتالي يمكن أن تتجاوز التوتر غير المحلول بين المكون اليهودي للهوية الإسرائيلية، التي يمكن أن تتحول إلى مسألة اقتساب خاص أو شبه جماعي، وما بين المكون الديمقراطي للهوية الإسرائيلية، التي يجب أن تتحول إلى دولة ذات أساس دستوري. وطالما أن إسرائيل هي دولة الإثنيات اليهودية، وليست دولة لمواطنيها، لا يمكن اعتبارها كديمقراطية بالشكل المناسب (يفتحيل 1999) لأن أحق تحليل من هذا المنظور هو ما قدمه شافير وبيليد (2002). فمن وجهة نظرهما، هناك ثلاثة أنظمة مواطنة مميزة (أو أنظمة متجسدة) سائدة في إسرائيل: نظام إثني-قومي يؤكد أولوية اليهود، ونظام لبرالي يؤكد على الحقوق المتساوية للمواطنين الأفراد، ونظام جمهوري يوزع مراتب وامتيازات على أساس "الفضائل المدنية" الذي يعني من ناحية عملية المساهمة في الهدف الصهيوني العام. وحتى الأوقات الأخيرة فإن الأنظمة الإثنية والبرالية المتنافضة يمكن أن تبارز بعضها بعضاً تحت المشروعية التي يوفرها لها النظام الجمهوري. وكما هو الأمر مؤخراً، فإن الاتجاه الجمهوري يتقهقر وبالتالي فإن الصراع بين النظامين الإثني والبرالي يطغى على السطح - بمعنى نقاشنا الجاري حالياً، فإن الصراع قائم ما بين النيو-صهيونية وما بعد-الصهيونية.

أو استبداله في أيام- ما بعد الحدث بخطاب الأخرية-من آخر، ، الاختلاف والتعددية الثقافية-مصطلح المظلة لهذا الاتجاه في إسرائيل هو ما بعد-الصهيونية (زولاي و بوفير 1998).

ينظر مناصرو هذا المنظور إلى ما بعد-الصهيونية لا كمرحلة تاريخية جديدة، وإنما بالأحرى كوجهة نظر جديدة، كنظرية جديدة في المعرفة، التي تكمر وتقوض وجهة النظر الخطئية والأساسية للقومية. إن ما بعد-الصهيونية هي تسليط الضوء على الهويات المتنوعة التي شُمت تحت راية القومية وتعبير عن التناقضات التي حاولت الصهيونية أن تهيمن عليها. إن لورنس سلبريشتين مؤلف أعرق كتاب حول ما بعد-الصهيونية حتى حينه، يعرف العلاقة بين ما بعد-الحدث وما بعد الصهيونية باعتبارها شبكة معقدة، التي لها مازقها سواء وهي مجتمعة أو غير مجتمعة أو مترابطة (سلبريشتين 1999). لعل أكثر مازق مشترك هو تفكيك نظام الحقيقة أو شبكة قوة/المعرفة، والانتباه المعار لأصوات مختلفة وروايات جديدة. بالإجمال، بما أنها ضد المقرب ما بعد-الأيديولوجي، الذي يعتبر ما بعد الصهيونية "صهيونية بحياة طبيعية" فيمكننا القول أن المقرب ما بعد-الحدثي يعتبر ما بعد-الصهيونية بمثابة تدمير للصهيونية وتفكيك لها إلى مكوناتها ورواياتها التي استخدمتها لما قامت به من تهميش وإنكار. لقد للزعم البعير سكيدو من الجامعة العبرية، بموقف خصومة لما بعد-الصهيونية، معتبراً إياها بمثابة "الطبعة الإسرائيلية" لما بعد الحدث (سكيدو 1996، 1996ب). وفي ما يخص العلاقة بين ما بعد-الصهيونية وما بعد الحدث أنظر أيضاً ليفين (1996).

وفي حين أن ما ذكر أعلاه هو هوية-متجهة فوكولتيا (من فوكو) طبعة من مقرب ما بعد-

يستعدي بشكل كبير المنظور الإستراتيجي لنقاد أمثال سعيد (1978) وكذلك في الطبعة الهجينة منه لنقديين أمثال (بهايا 1990 (شناهف-إعداد- 2004).

لقد اخترع خطاب ما بعد الإستعمار هويات قديمة-جديدة وشكل أو كَوْن روايات جديدة، أعطت بدورها صوتاً لقطاعات ثانوية من السكان، والتي أعلنت خلق هويات قديمة جديدة مركبة تتحدى سذاجة/بساطة الحدود القومية. وحينما يتم تطبيق هذا المنظور على إسرائيل، نحوز ما بعد-الصهيونية على الشعور بالقوة على "الأخر الداخلي" للصهيونية، مثلاً اليهود الشرقيين، موكبين بخطيئة الحدود القومية الداخلية-الخارجية والتي تستبدل (مفاهيمها) بالتمييز الغربي-الشرقي. وبكلمات أخرى، يُنظر إلى الصهيونية على اعتبار أنها حركة-استعمارية-أوروبية-اشكنازية بيضاء، التي جعلت "من" الشرقيين الداخليين والعرب الخارجيين ضحايا (شوحاط 1989، 2001).

لعل هدف ما بعد-الإستعمار ما بعد-الصهيونية، هو في أية حالة، يرمي إلى إبطال "مؤامرة الصمت" التي تتكاثف غيوبها ضد الهوية المزراحية في إسرائيل. وفي مواجهة الممارسات الاستثنائية تقوم أيضاً بتفكيك للروايات القومية، التي تفترض وجود جوهر مشترك وتكرار الأخيرة الملزمة لها (متزافي-هالر 1998، 2002). وعليه، فإنه طبقاً لـ المبادئ-استعمارية ما بعد-صهيونية الجديدين، فإن إنكار المزراحيم قد تم وأنجز، أولاً، على يد علم اجتماع التيار السائد الذي ينسب إليهم نخلفاً ثقافياً، وبناء عليه يُنكر السياق الإسرائيلي الذي لُدى إلى حالتهم المتكينة من حيث الدرجة، ولكن ثانياً، تم الإنكار أيضاً، على يد التيار النقدي، الذي يعطي اعتباراً للمزراحيم بالمعنى الطبقي، وهكذا ينكر تاريخهم وهويتهم (شناهف 2003، 2003 أ).

هناك سؤال في أوساط المقرب ما بعد-الحدائي وما بعد-الصهيوني، هو سؤال العلاقة بين إسرائيل والهويات اليهودية. ففي كلا الطبعتين الفوكولتية والهابرماسية المذكورتين أعلاه، فإن ما بعد-الصهيونية تغهم على أنها ترسم تمييزاً حاداً بين إسرائيل والهويات اليهودية. وحتى الطبعة الموجهة نستوريا مهمة بالتركيز على استقلال ذاتي للأسرلة كأساس للمشروعية الديمقراطية، بينما الطبعة الموجهة نحو الهوية مهمة بالتركيز على استقلالية ذاتية لليهودية كأساس لهويات يهودية شتائية جديدة (راز-كراوثر كين 1993 و 1994، ليفي و فينجرود 2004). وبروح الأخيرة، فإن الناقد دان ميرون قد عرض ما بعد-الصهيونية على أنها "ذلك الموقف الذي لا يرى دولة إسرائيل على أنها رد فعل بالضرورة على البحث عن مكان لأبطال الرواية... (ولكن بالأحرى هي مفككة) إلى ذلك المركب الثنائي الذي تكونت منه روح الصحافة الإسرائيلية، على سبيل المثال ألوهوكوست في مواجهة البطولة، الموت في مواجهة حياة جديدة، الشذات في مواجهة الوطن القومي، الضعف في مواجهة القوة، والسلبية في مواجهة الفعالية (ميرون في ليف أري 2004). المنظور ما بعد-استعماري

إن مقرب ما بعد-الإستعمار إلى ما بعد-الصهيونية هو حالة خاصة للمنظور ما بعد-الحدائي. فهو يشارك تحدي الأخير (أي ما بعد الحدائي) للحدائنة ولكن يضع فوق، أو يركب، على إنقسام الذات-الأخر إنقسام شرق-غرب. وهكذا فإن الصهيونية بمثابة حالة غريبة، أما ما بعد-الصهيونية فيُنظر إليها كميل شرقي - توحد بشكل مثالي كلا من العرب-الفلسطينيين واليهود ذوي الهويات الشرقية كما هو لدى يهودا شناهف تفاهم يهودي-عربي" (شناهف 2003، 2003 أ). وهذا المقرب

الطبيقات. إنه المقرب الوحيد المطلع على الصلة بين التغيرات الاقتصادية والاجتماعية. إنه منظور ما بعد -ماركسي، ورغم أنه، بهذا المعنى، يشترك في بعض الملامح مع التفكير ما بعد-الحدائي، مثل التحليل اللا-يقيني (أو عدم التحديد) والخطي، وكذلك بمعنى أنه يدرك أبعاد ما بعد-الحدائية في الثقافة المعاصرة.

تختلف الرأسمالية ما بعد-الفوردية عن رأسمالية ما قبلها بالسمات التالية: التحول من شركة مرتبطة بيروقراطية إلى شبكة استحداث مرنة، انتقال من التكتلية الكينزية في الاقتصاد ومن التطورية في جانب -الإنتاج إلى اقتصادات النيولبرالية في جانب-الإستهلاك، الانتقال من التنظيم المضبط لسوق العمل على أساس جماعي إلى سوق عمل غير منظم "شكل جديدة" من التشغيل، الانتقال من دولة الرفاه الشامل في الاقتصاد (الموديل الأوروبي) إلى شبكة أمن رفاهية (الموديل الأميركي)، والانتقال من الاقتصاد القومي إلى الاقتصاد "المعولم"، (Aglietta 2001; Jessop 2003) جيسوب 2003.

وبشكل عام، فإن هذا التحول يخلخل موازين القوة بين رأس المال والعمل والدولة، التي تصود في الدولة الفوردية الضخمة، وتبشر بمبنى السلطة غير المتوازن تحت النفوذ الرأسمالي. إن "النتيجتين للاقتصاديتين" لهذا التغير الضخم للنظام الاجتماعي هما بروز اللامساواة في توزيع الدخل، والاتجاه التدريجي للسكان إلى هويات جماعات. ولكن، كيف تتعلق هذه وترتبط بما بعد- الصهيونية؟

لكي نجعل من الجواب لطويل قصيراً، فلنناجئ على النحو التالي: كان النظام الاجتماعي "التقليدي" الإسرائيلي جماعياً لأن هذا الوضع كان شرطاً لنجاح الإسطبان المبكر ومرحلة السيطرة الصهيونية على

وعليه، فإن ما بعد-الإستعمار ما بعد للصهيونية تُفكك نسج "أ" القومي إلى مكوناته المراتبية المميزة، وعليه، فهو يدمر المفهوم المسلم به سلفاً للامة ويُفترح مفاهيم بديلة أو على الأقل مفاهيم متممة للهوية الجماعية.

وفي حين أن المقرب ما بعد- الإستعماري يهدف إلى الحديث باسم الشرق -العربي واليهودي مجتمعين، فإنه يبقى في حقيقة الأمر في أغلبه لصالح الشأن اليهودي. فالفلسطينيون العرب مستثنون من المجتمع والهوية الإسرائيلية وظلوا "الأخر" المقصي في البلاد، مما صعب عليهم إنجاز أو إتيان عملية الرقص على إيقاع المفهوم ما بعد -الكولونيالي الحساس في ما يخص (أن يكون المعنى) داخل و خارج حدود المجتمع، فهم غالباً "خارجيون"، حتى وهم مواطنون بشكل كامل.

وهكذا، بالنسبة ل ما بعد- الصهيونية تظل مسألة وضعية المواطنين الفلسطينيين وطروغهم في إسرائيل مركزية بشكل مطلق (التحليل 1999، لوزاسكي-لازار، غينام و ناسي 1999، شافير و بيليد 2002)، فالفلسطينيون في إسرائيل يتحدثون عادة من وجهة نظر قومية، وليس بالأحرى من وجهة نظر ما بعد-قومية. فما بعد -القومية هي امتياز للامعاصرة جيداً.

المنظور لما بعد- ماركسي

يختلف المنظور ما بعد-الماركسي عن المقتربات الثلاثة الأخرى المذكورة أعلاه في أخذه بالإعتبار للتغيرات الاقتصادية والاجتماعية بما أنها عوامل أساسية في تكييف التحولات السياسية والثقافية المصاحبة لما بعد-الصهيونية. وبكلمات أخرى، فإن هذا المقرب هو ما بعد-ماركسي بمعنى أنه يربط ما بعد الحدائية بالتحولات الحديثة لنمط التضبيب الرأسمالي، أي بروز ما بعد-الفوردية، والتحولات اللاحقة في ميزان القوى بين

الضخمة (وهي العملية التي أكلت بالنسبة للهستدروت ولم تنته بعد بالنسبة للدولة) هذا إلى جانب تنفق رأس المال العالمي (في بداية التسعينيات مُنحجاً من عملية السلام)، فإن أيديولوجيا قطاع الأعمال أصبحت مهيمنة في إسرائيل.

إن التحالف عابر- الطبقات كان قد تبدد، وتعمقت اللامساواة، وكرد فعل على ذلك، فإن الطبقات الدنيا، وهي مقولة تعني بدرجة كبيرة أو تتعلق على الأصول الشرقية، التعليم المتدني والثقافة التقليدية، قد تحولت بشكل عريض إلى النظر في اتجاه مواساة النفس على الهوية الضائعة والتعويض عن فقدان المكانة، التي وجدها في الدعاية الشعبية والسياسات الشوفينية. وهكذا، برزت في إسرائيل طبقة محمية ل ما بعد-الصهيونية/النيوصهيونية للديكتاتير المعولم ل "ماك دونالد في مواجهة جهاد" (الجهاد اليهودي في حالتنا) (باربر 1996، شامير و بيليد 2000، ورام 2005).

من هنا فإن التغير من الفورية إلى ما بعد الفورية قد تلازم مع تغير من تحالف الأمة والطبقة إلى اشتباك بين الإنثو-أصولية المحلية النيو-صهيونية والبرالية-المنذية-المعولة المابعد صهيونية.

*** عن كتابان المنشرة الإلكترونيّة العدد 1812**

نوفمبر 2009

فلسطين، وهي منطقة لم تكن جذابة لرأس المال والعمل على حد سواء. ولم يكن للمشروع القومي أن يصل مرحلة الإطلاق/ الإقلاع إلا على أساس "محميات" للعمل واستثناء العمال العرب، مرتكزة على أولمر رأس المال اليهودي. وحيث تم دمج التمويل "العالم" والعمل الحاصل على امتيازات، فقد أصبح انتصار الإستراتيجية العمالية أمراً ممكناً (شافير 1996، شاليف 1992). وفي الحقيقة المبكرة للدولة، خلال الخمسينيات والستينيات، تم توريث المشروع القومي لإدارة الدولة، التي تجلت على شكل "مملكة الأيديولوجيا للدولانية" لتلك الفترة. أما في سبعينيات القرن العشرين، وخاصة منذ بروز الليكود عام 1977، بدلت تغيرات لبرالية في الاقتصاد. تجدر الإشارة إلى أنه حتى منتصف ثمانينات ذلك القرن، فإن الاقتصاد الجديد كان قد تغير بسبب فشل الإدارة (الذي أدى بالتضخم إلى وصول درجة الثلاثة أرقام). فقط منذ البرنامج الاقتصادي الجديد لمنتصف ثمانينيات القرن العشرين، وبالإنعماج مع ثورة التقنية العالية في تسعينيات ذات القرن، كان التجسد النهائي للإنعقال من الفورية إلى ما بعد-الفورية في إسرائيل أمراً ممكناً.

ولكن في هذا الوقت، كانت النخبة الرائدة قد غيرت أولوياتها من الحراك العسكري إلى التراكم التحديثي، ومن الإنعماج القومي إلى طموحات ما بعد- قومية (لبيفي 2003). فقد قامت الهستدروت والدولة بخصخصة شركاتهما

مبدع من البدوع

بقلم: نوار محمد

تقع " البدوع " غربي مطار " قمار " ، تمرّس في الفلاحة التقليدية الصحراوية، وله ذكريات كثيرة منها المأز، ومنها المؤلم والمتعب .ويقول هو عن نفسه في جريدة "الشروق اليومي" العدد: 2363 جويلية 2008م : « إذا كنت تزور " وادي سوف " لأول مرة على متن الطائرة منتزلا في قمار التي فيها مطار الوادي، فإذا توقفت محركات الطائرة، ونزلت إلى اليابسة، واتجهت نحو قاعة الحفائض حاول أن تلقي نظرة على بُعد أقل من كلم، هل تدري ماذا سترى؟ إنك سترى " البدوع " (ممسقط رأسي) التي لا يفصلها عن المطار سوى مدرج، والسياح الذي يمنع من عبور المدرج. عاش للحقيقة، يكره الجدل البيزنطي الفارغ، يعمل في صمت وهدهد بعيدا عن الأضواء، بعيدا عن الأعين، يرفع عن هويتنا الحضارية واللغوية والدينية بالأدلة من التاريخ، ومن الميراث الحضاري، فأخرج ما كان مغفورا أو أريد له الضمور والنسيان..يعتبر من الأوائل الذي كتب الشعر الحر من الجزائريين..مؤرخ وقارئ للتاريخ، فلم يكن متقفا عاديا، يبحث عن نفسه ولغته، ولكنه مثقف بأدوات العصر، يعالج قضايا مصيرية لأمته من أجل هدف واحد، هو حمايتها من الذوبان، والدخول في فوضى الأفكار، والشتات التاريخي..يوافق بفهم، ويخالف بإنصاف، ويرد باندى، ويجب بحكمة وإتيكيت، ويدعو برفق..فهو صاحب هم ثقافي يؤمن بالبحث العلمي وقوة الفعل، وما يتحقق على أرض الواقع ..شاهد حي على العصر، وما خلقه الصراع بين ما هو من التراث، وما هو من مخلفات عصر الانحطاط ..يعلم أنق تفاصيل تاريخ الجزائر..يقن لغة بلده، ولغات

الإبداع لغة: هو استحداث الشيء على غير مثال سابق فهو بديع، والفعل أبدع، أي أنى بالبديع.

الديب وشاعر ومؤرخ مجهل تاريخ ميلاده، تعود السير حافيا على رمال قريته، فلم يعرف الحذاء إلا عند بداية سفراته، ولم يعرف قبل خروجه من " قمار " ممسقا رأسه سوى الحياة البائسة، ولم تكن حياته في غيرها بأحسن منها! فقد نام في الحمامات، وسكن فوق سطوحها، وضفى من أجل العلم والمعرفة والحقيقة التاريخية.

ولم تنك الصعاب، والعقبات في رحلته، فقد كان أشبه بالبيئة التي ولد وترعرع فيها، وأول الصعوبات واجهته في جامع الزيتونة بتونس الشقيقة سنة 1947 م، وترك إمامه يتكلم في كتابه " هموم حضارية " التي استلها بـ: « إلى روح الحاج محمد مائة الياجوري الذي كان لي بتونس عوض الأب في أول غربة والذي لولا رعايته لي ماديا طيلة ست سنوات (1948 - 1954)، لما استطعت مواصلة دراستي في جامع الزيتونة المعمور. إن الله وحده هو القادر على تعويضه على إحصائه، وإنسانيته، وحبّه للعلم، رغم أميته، وعيشه عيش الكفاف على ما تجود به أيدي أهل الخير، باعتباره قواما على شؤون " جامع القصر " بحي باب منارة، رحمه الله .» المتأمل في شخصيته ومسيرة يترك بلده رجل متواضع إلى حد الزهد، واقعي إلى أبعد ما يمكن تصوره عقلا وخيالا، له حب كبير ودفن لممسقط رأسه " البدوع " للمنطقة التي ولد، وتربى وترعرع فيها هذا المبدع.

تحتاج إلى جهد كمي وزمني ونفسي؟ ما طبيعة مساعدتها لكم؟ وهل هي وراكم؟

ج (14) - أنا مدين لمارتين في حياتي: لامي وزوجتي، وقلت والدتي ورثتي في حظتي للقرآن الكريم في جامع "البوع" بقمار ثم الدراسة في جامع الزيتونة بتونس أسوة بأخيه (خالي) لأكون مثله عالماً محترماً، معتقدة أن الله قد فتح عليها «القدرى» (ليلة القدر)، وأنا طفل فلم تطلب من الله شيئاً غير العلم الشريف. وهي التي رستت في هذه الفكرة حتى عشت بها كل حياتي، معتقدة في قرارة نفسي أنني رجل «قدرى» وأن الله قد اختارني لمهمة وهي خدمة العلم الشريف (الدراسة والبحث) وأنا لم أخلق لغير هذه المهمة، وقد طغت علي هذه الفكرة حتى إذا حدثتني نفسي بتغيير مساري، راودني «القدرى» وحضرت أمامي صورة والدتي وصوتها، فعدت إلى مساري وقدرى. ثم كانت شريكة حياتي (لم أحمد) فقد فهمت طبيعتي وطموحي، وحدود حركاتي فساعدتني بما تعرفه، وبما تملك لولا بتوفير شروط العمل رغم بصيريات المحيط الذي عشنا فيه، وثانياً باعديتي نشئ الوسائل، وإيذاء الرأي أحياناً فيما أكتب، فهي صاحبة رأي حصيف وثقافة واسعة، وكان تفرغي لأبحاثي وكثرة أسفاري بحرمانها أحياناً من بعض حقوقها، ومع ذلك كانت تقبل ذلك بكل رضئ وطيب خاطر، وتشجعني على مواجهة الصعاب في سبيل هدفي النبيل .

من الصعب حصر أعماله، لكن وزارة المجاهدين قامت بجمعها وطبعها في 21 مجلداً، قدم لها رئيس الجمهورية عبد العزيز بوتفليقة. إنه الأستاذ الدكتور أبو القاسم سعد الله، وأخو الدكتور .. أبطال الله في عمر هذا المؤرخ العماق، وشيخ المؤرخين الجزائريين الذي خدم الجزائر خدمة عجز عنها الكثير من الأشخاص والمؤسسات، ومأساته أن اليوم 24 ساعة فقط، ويشعر أن وقته قليل جداً، وهناك أمور كثيرة يريد أن يقوم بها خلال يومه، ولا يجد الوقت لها، وعنده في رأسه عدة أريج يتمنى أن يكتبها، ولا يملك الوقت الكافي والمناسب، وفقه الله.

أقوام أخرى كالفرنسية والإنجليزية، والفارسية والألمانية.

مؤرخ قدم للجزائريين تاريخهم الذي تعودوا على استيراده من عدوهم بصورة أنقى وأحلى مما قدم نخيل قمار له ولهم.. اختار غيره الطموح إلى المناصب الإدارية الرسمية السامية، وفضل هو التفرغ للدراسة والتدريس والبحث والإنتاج الثقافي الحافظ للهوية. مثملاً عزف عن المناصب، ورفض أن يكون متسلقاً، أو وصولياً، أو انتهازياً، عزف عن بريق وأضواء الشرق والغرب، فقد كان بإمكانه أن يختار بلداً عربياً أو غربياً ليكون له موطناً ومسكناً وفضاء أرحب لإنتاجه، وفكره لكنه فضل العيش في الجزائر بين أهله وطلابه، فأسعد لحظات عمره كما يقول حين يكون بين طلابه مدرسا، أو مناقشاً، أو موجهاً .

وهذه نماذج من الأسئلة المطروحة عليه والمرفوعة بالاجوبة التي تعكس شخصيته ونظرته لمختلف الأمور الخاصة والعامة.. المرجع: كتاب حوارات صفحة 219، 221.

س (12) - عرضت عليكم عدة مناصب سياسية لكنكم ترفضونها، ما تحليل ذلك؟

ج (12) - نعم، عرضت علي مناصب سياسية من الوزارة إلى السفارة، وقد اعتذرت عنها لأسباب منها أنني على قناعة بأنني لكون أكثر فائدة للوطن في موقعي كأستاذ وباحث، وأن غيري يستطيع القيام بتلك المناصب ..ومنها أن طموحي لا يتجاوز ما خلقتني الله من أجله وهو البحث العلمي والدراسة وتكوين جيل من الباحثين والمثقفين، ومنها أن أبوي - رحمهما الله - قد تذراني للعلم، ومن الوفاء لهما تأدية رغبتهما، وأخيراً فإني أحسن بالسعادة الغامرة بما أنا فيه، ولجد لذتي الكبرى في تعاطي القلم والقرطاس والعيش مع الأفكار، وهوم الإنسان، ولا أطمح إلى أبعد من ذلك.

س (14) - لود أن أعرف ما حضور تلك المؤسسة (الروحة الكريمة) في أعمالكم الأدبية والفنية والتاريخية خاصة، وأن هذه الأعمال

الرداءة من ثقب الباب

عبدالقادر حديد

استمراره أدى إلى خلق قضاء جاد يحس الناشر فيه والمتأمل والقارئ أنه أمام ملحق أدبي فعلا.. وهذا نتج عنه إقبال كثير من الأسماء المتميزة عليه.. بعد فترة تردد وتامل، ومن بين أسماء اليوم الألبى: لوبكر زمال، زين الدين شوقي، عبد القادر بودومة.. أصوات أدبية في جريدة صوت الأحرار التي عرفت فترات ازدهار وشهدت نصوصا رائعة، وخاصة في بدايتها، لكنها تتبدى في بعض الأحيان لتضع الغث إلى جانب السمين. وتبقى أصوات أدبية منبرا إبداعيا جزائريا يساهم في زرع الأمل وكسر طوق الرتابة. ونجد لزاما علينا في هذا المقام أن نشير إلى صفحة جريدة الجليل التي تشرف عليها الشاعرة نصيرة محمدي والتي لم تعكس صورة هذه الشاعرة، وخاصة وأنها كانت تشرف على صفحة راقية "أصوات" في جريدة الخبر لعام 1998.. كما توجد صفحة إبداعية خاصة بالأدب الشعبي تشرف عليها المبدعة خديجة سعيدي وتصدرها أسبوعيا جريدة الفجر وتطبق عليها مقالة إشعال شعبة خير من لعن الظلام. أما بخصوص المجلات فلم تعد دوريات وزارة الثقافة تلامس الواقع الإبداعي الجزائري.. ولم يعد لها حضور لدى القارئ الجزائري مثلما كانت أيام زمان "الثقافة" و"لوان".

الحديث عن الرداءة في الجزائر.. حديث فضفاض وممتلئ بأنواع التفاضل والعقبات.. وذلك لما يجب أن يتوفر عليه الموضوع من مقاييس علمية واصطلاحية.. تحتاج لأكثر من موضوع ودراسة أكاديمية.. ولكن هذا لا يمنع من محاولة إلقاء نظرة مختصرة على الواقع الكتابي الجزائري. وحسبي في هذا المقام القول أن هذا الموضوع ما هو إلا مقدمة.. تحاول وضع القارئ في الأجواء الجزائرية.. ولصعب الأمور بداياتها.. وما لا يدرك كله.. لا يدرك جله.

الصفحات الإبداعية و المجلات الأدبية

تتوفر كل الجرائد الجزائرية على صفحات إبداعية أسبوعية، باستثناء يوميي الشروق اليومي والجزيرة.. ومن مظاهر الرداءة في هذه الصفحات الأسبوعية؛ غياب مقاييس جادة للنشر.. فتجد نصا جيدا في بعض الأحيان ثائها في كومة من الكلمات التي لا وطن لها ولا عنوان.. وهو أمر يضر بالعملية الإبداعية.. ويدفع كثيرا من الأسماء التي نحترم كلماتها ولحظاتها إلى العزوف عن النشر. ضمن هذه الصفحات.. مما ينتج عنه حتما جو كتابي مريض ورديء.. وهذا ما حدث بالفعل.. باستثناء.. اليوم الأدبي في جريدة اليوم.. الذي يبقى منبرا متميزا.. رغم ما يهجم به من إغراقه في النخبوية.. لكن

الجزائرية أحلام مستغتمي. وكانت رابطة كتاب الاختلاف تسقط في المحاباة أحيانا وخاصة فيما يخص المجامع القصصية.

فإن الجمعيتين الأخريين اتحاد الكتاب الجزائريين ورابطة إبداع وضعتا الغث إلى جانب السمين في مهرجان طباعة.. يخلل إليك معه أنهما لا تملكان لجان قراءة؛ ففي واقع الجزائر اليوم وفي واقع اتحاد الكتاب طبع المارق المشهود له علنا بالسرقة الأدبية إلى جانب المبدع المتألم الذي يتنفس القلق ويتلظى بحركة السؤال.

وإن كانت حركة الطبع إيجابية، وطالما عانى الجزائريون خاصة من حرمانهم منها، فإن خيط العشواء مضر.. وجريمة بحق الأجيال المقبلة، وإن الصمت عن موجات الرداءة الهادرة نواطو لا يفره للتاريخ.

كلمة نهائية .. لبداية

تقف الباب مهما اتسع، يعجز عن رؤية كل ما بالدخل.. وحسبي في هذا المقام أنني أشرت إلى ما بداخل الدار إشارة لقارئ لبب.. وحسبي أنني رسمت خطوط البداية لمن أراد فتح هذا الباب.. وحسبي أنها رؤيتي.. بعيدا عن كل بحث أكاديمي وإغراق اصطلاحية.. إنها شهادة كاتب عايش الواقع الإبداعي الجزائري.. وسأهم فيه بصورة أو بأخرى..

ولعل المجلة التي تعد بالكثير في هذا الواقع الجزائري هي مجلة الاختلاف الصادرة عن رابطة كتاب الاختلاف والتي نرى لها مستقبلا متميزا لو تستمر على نهج عديديها الأولين.. وقد ملأت مجلات "القصيدة" و"القصة" و"التبيين" الصادرة عن الجمعية الوطنية الجاحظية برئاسة الروائي الجزائري الكبير الطاهر وطار فراغا رهيبا وجاعت لتقاوم الرداءة التي حاولت زرعها سنين الجزائر المعجاف، وقامت بدور تاريخي في الأدب الجزائري.. تضيق عن التطرق إليه هذه المعجالة المسحية.

صندوق دعم الإبداع

لتشجيع الإبداع والمبدعين الجزائريين لورثتنا وزارة الثقافة صندوقا خاصا بدعم طبع الأعمال الإبداعية في شكل يشرف — هكذا قيل — وباستثناء رابطة كتاب الاختلاف التي أصدرت في إطار هذا الصندوق أعمالا راقية، تضاف إلى سجلها، ككتاب الحمار الذهبي الذي ترجمه الدكتور أبو العبد دويو، ورئين العدائنة للمرحوم يفتي بن عودة ومجموعة أعمال رضا حوحو وبعض المجموعات الشعرية المتميزة كمجموعة الشاعر حكيم ميلود "لمرأة للرياح كلها" ومجموعة الشاعر ميلود خيرل "شرق الجسد" والرواية المثألفة بسمينه صالح "بحر الصمت" الفائزة بجائزة مالك حداد للرواية التي تشرف عليها الروائية

النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار

د. عبد الله الخطيب

في حادثة الرواية العربية، "فقد مثلت الحادثة الروائية بشاعريتها الشفافة معلماً أساسياً في الرواية، بما يتناسب مع موضوعها، فتصبح لغتها لغة جديدة بقدر جدة الهم الأساسي في الرواية".

وقد غدت دراسة اللغة الروائية منهجاً متداولاً في كثير من الأبحاث التي تدرس بنية الرواية، لكن الملاحظ أن بعض هذه الأبحاث على المستويين النظري والمفهومي، لا تقدم للقارئ قراءة دقيقة للنص الروائي بدراسة اللغة الروائية [دراسة في تطور الدرس اللغوي والناسي في الأدب، فهي تنطلق في دراسة اللغة الروائية من استثمار هذا المفهوم، دون تفكيكه، وتعريف حدوده الدلالية، وكأنه واضح بذاته، أو مسلمة بديهية لا يحتاج إلى سبر أغواره واستقصاء تخومه الدلالية ويرى الباحث أن اللغة قد شكلت شاعراً من شواغل حقول المعرفة المتعددة، واحتلت في المنظومة الفكرية الحديثة أسمى الأمكنة في مستويات لظاهرة الفكرية، بل أصبح متعزراً البحث في أصول المنهجيات الفكرية، من دون وصف الأصول اللغوية لها، أو كشف الجذور المتواشجة بين طروحاتها، والأسس المرجعية

من إصدارات دار فضاءات للنشر والتوزيع الأردنية صدر كتاب "النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار"، لمؤلفه الدكتور عبدالله عمر الخطيب، ويقع في 304 صفحات من الحجم الكبير، ويتناول الكثير من الأسئلة المهمة، حيث يعمل على التنقيب في جسد النصوص للإجابة عنها من خلال هذه الدراسة، ومن أهم هذه الأسئلة التي تستوقف القارئ: هل ثمة علاقة بين اللغة والنسيج الروائي؟ وما أثر اللغة في النسيج الروائي في أعمال طاهر الروائية؟ وكيف وظف الطاهر وطار لغة النص الموازي في أعماله الروائية؟ وما أبعادها الشعرية وتجلياتها البنائية؟ وما الظواهر اللغوية والأسلوبية التي تبثت في أعمال الطاهر وطار الروائية؟ وما المستويات اللغوية التي اتكا عليها طاهر في النسيج الروائي؟ وما معالم اللغة الروائية في التقنيات السردية في أعمال طاهر الروائية؟

وهذه الدراسة تقوم على استكناه الأبنية اللغوية في أعمال الطاهر وطار الروائية وتجلياتها، من خلال بيان كيفية بنائها السرد الروائي عنده، وملاعتها للشكل الفني ولمضمون المتخيل السردية فاللغة معلم مهم

القائلة إن أي منظومة لغوية تؤثر في رؤية أهلها للعالم، وخرجت بخلاصات مفادها أن اللغة التي تحدث قدرتنا على الكلام هي نفسها التي تحدد قدرتنا على التفكير. ويقول الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي أستاذ نظرية الأدب والنقد المعاصر في عدة جامعات عربية: "إن الدراسات والبحوث التي تتناول لغة الشعر ولغة الرواية قليلة ونادرة، ولهذا فإن كتاب الدكتور عبدالله الخطيب يمد فراغاً ملحوظاً في المكتبة العربية، إذ يدرس "النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار" وهو موضوع صعب وشائك، لكن الباحث نجح في رصد الكثير من الظواهر وتحليلها وتعليلها، كما نجح في التصدي لكثير من الأسئلة وإثارة أسئلة أخرى من شأنها أن تفتح أفقاً جديدة أمام الباحثين والمهتمين".



المستندة إليها. فاللغة ذات سلطة تصويرية، تمارس تأثيرها في متكلمها، إذ بسبب كونها نظاماً رمزياً لا شعورياً فإنها تفرض على أفرادها نظم ترميز معينة، تكون بمنزلة أسس ومرجعيات ثقافية للتفكير، يقول إدوارد سايير "الناس لا يعيشون في العالم الموضوعي فقط، ولا في عالم النشاط الاجتماعي كما يفهم في العادة، بل هم واقعون تحت رحمة اللغة التي أصبحت وسطاً للتعبير في المجتمع الذي يعيشون فيه، وإنه لمن الوهم كلياً، بأن أحداً يتلاعب مع الواقع من غير استناد إلى اللغة، وأن اللغة مجرد وسيلة عارضة لحل مشكلات التوصيل والتأمل، فواقع الأمر يكمن في أن العالم الواقعي مبني إلى أقصى مدى ساء لا شعورياً على العادات اللغوية للجماعة"، وعليه فقد تبنت أغلب الدراسات اللغوية الأطروحة



هكذا تسرد ساحة لفنا المغربية.. عجائبيتها

د. عبد القادر بن سالم

عمق الذاكرة الجماعية والفردية، هي هذا الوشم الذي تتقن نساء محترفات في خطة علي معاصم العربيات والأوروبيات وشم يعبر في صمت عن أزمنة ظلت في طي النسيان، ولكن توصل للتعبير ظل شاهداً على تكلم الحقب. حين تصوير متلاشياً في عمق الأمازيغ من أمازيقية ولقرقية وعربية، تحس بأن التاريخ يتوحد كالموحدين، ويصير امرأة واحدة، تطل من خلالها شعوبنا على مصيرها الولد. جمالها هذا للزخم يجعلك خارج الزمن.. ربما ومن علي بعد أمتار رفي شارع مفتوح علي ساحة يوحى بزمن المعاصرة في كل شيء من لباس إلي آلات الحداثة.. ولكن ويجرد أن نطأ قدمك القنصر علي ما تتولّى فيه ذاتك ومشاعرك اللحظة، فكان اللحظة هي لحظة حلول صوفية، قد ينفرد جسمك عليك، وقد ترتد فرائسك، وأنت تسمع صوت ذلك الناي الحزين، وقد تصيب بذهول، وأنت تتابع أفق تسبح علي الأرض فوقها صاحبها كما يوقف كطما البقة...

يصبح المتخيل في هذه السماعات بمدينة مراكش كثر افتتاحاً علي الإبداع، وأكثر حضوراً في غياب.. ومراكش حاضراً لا تؤد أن تحدث القطيعة مع التراث فقد حضرنا لحظت من مهرجان مراكش الدولي، والذي خص طبعته لمسحي الحمراء المهدى الأزدي وهو مبدع وولد من أسهموا في بهجة هذه المدينة وصفاتها طيلة نصف قرن أو يزيد، إلي جانب أسماء أخرى من مراكش كمحمد حسن الجندبي، وعبد الجبار لوزير، والمرحوم محمد بقات...

وكان لي الشرف أن دعاني شاعر الحمراء - كما يسمونه- "إسماعيل زويريق" إلي ندوة تكريمية خاصة بابتنته الشاعر "الهام" بعد إصدارها لديونها الأول رغم أنف أبي وقد حضرها نقاد وشعراء من منطوق مختلفة (عبد السلام مصباح، محمد لراغة، محمد بوعابد، الخرش، حليمة الإسماعيل، الطوي، أمينة حصيب...)

ربما هذه الساحة هي مركز المدينة، عمقا للسياحي بل هو كذلك، المدينة القديمة بلونها الأحمر الذي عم كل الدور يعطي لفضاء هذا الحيز سرمدية البقاء وروح الأزل.. حمرة مراكش هو ذلك البهاء الذي يتجاوز اللون إلي ضيفساء أخرى ترتبط بذات سكانها. ويتقاليدهم وأعرافهم.. يصبح الأحمر هو زمن المدينة أعيادها، أفراسها، لتراحها، لم يعد اللون هنا معارضا للشمس ومشاكسا لها، أو مخففا لوطنتها.. إنه بسر آخر، يسكن العيون والرموش، ويرسم حياة جديدة للكائن والممكن...

مراكش المرابطين، ويوسف بن تاشفين المسجي عملاقاً بأحضانها، والمعتدين بن عباد والقاضي عياض.. وعرب هلايين وأمازيغ، ترسم لوحدها عالمها الخاص عالم سارد وآخر مسرود، هكذا تتكلم "ساحة لفنا" سلطة السرد في كل السلطات، قد يتقف الرواة موضوعاً كونهم باكلون الطعام ويمشون في الأسواق، ولكن لا أحد يشابه الآخر في طريقة الحكم، وبراعة الإلقاء. يختار الناس في هذه الساحة الكبيرة، أو هذا الركج الممتد من يستمعون إليه وهو يتفنن في أحدث التقنيات.

سلطة السرد وحدها، هي من يأسر هذا المتلقي الذي يظل مشدوهاً إلي لرلوي، وقد تشكل لحكاياته مفاصلها الصغرى والكبرى، وأحدث براعته فيها بؤراً للتشويق أخرى للعجيب.. تتنوع هذه المشاهد في هذه الساحة الأسطورة إلي صامت ومتحرك.. مشهديات الصمت هي ما تراه العيون كملاعبة الحيات والقردة، وغرائب الجسد من حركات عفوانية. أما المتحرك فهو ما اعتمد علي البراعة الخطابية، وحكايات العجيب. يصبح عنصر الحكاية في هذه الساحة هو هذا المعاش اليومي ولكن بإضفاء شتى للفراشي، من خيال، وسحر، وماء الحياة.

ساحة "لفنا" هي مدرسة يتخرج منها للرواة المشيرون ومحترفو السرد، وهي بذلك تتركس عمق الثقافة الشعبية العربية والأمازيقية، إنها تلك المتمثلة في سرديات الهامشي اليومي، وأحداث سالفة مرت كلياإلي ألف ليلة وليلة... والساحة فوق هذا وذلك، هي هذه الأنثروبولوجيات العائنة، والثقافات الساكنة في.

أوراق شعرية مع الشاعر قاتم علاق

بطاقة فنية



ولد بتبلاط يوم 19 جوان 1958 وفيها درس المرحلة الابتدائية والمتوسطة. حصل على شهادة البكالوريا بعصر اللغة العربية سنة 1981 ثم على دبلومه الحر. ساهم في سنة 1983. حصل على دبلوم تقدير سنة 1987. حصل على شهادة الدكتوراه دولة في بحوثه الأدبية سنة 2003 بدار العلوم. نشر (أبواب من شتات السموم) سنة 2001 وحسن على جائزة مهدي دحرمان الشعرية سنة 1999. كما نشر شتاتاً بعنوان (مقصود الشعر عند وائد الشعر العربي الحديث) سنة 2005. صدر له مؤخرًا ديوان شعر بعنوان الهمج والشكائات وهو أمثاقا معاصر بجامعة الجزائر

1- وقصيدتي لم تكمل

لأبد من صبر جميل كي أقدم للقصيدة زورقا أو وردة

أطير في السحاب بباطري

وأعيد تشكيل الكواكب والنجوم

هذي السحابة تمطر عذري وتوغل في الرحيل

لأبد من مطر قليل

حتى تقوم حديقتي من نومها

وتواصل الحلم الجميل

وحديقتي لم تكمل

مازلت أجمع قاصتي وأطاعن الشجر القديم

أذكرني المروعة في الخيال

وأدس تاري في الرمل

غري النجوم بعضها نصبي قبي في سم الله

وقصيدتي لم تكمل

لأبد من بعض الوعود ،

بعض الحجارة والشجر

لأبد من بعض المشاق والزعود

كيما يرفرف طائري ،

يتجر الصخر العتيق بباطري

لأبد من بعض الشجاعة والفرقة

كي أضرم عبارة لحجارة السور القديم

لحنا لطير ساح

حلما لطفل جامع

يتقدم نوح العظيمة

عن فراش موغل في الحب	وأحث أحلامي على الإسراء والمعراج
عن يمام أوغزال ،	لتلاسل الحب القديم
عن غدير تائم في ظل قلب	وتشق نورا للحقيقة في زمان الحقد والظلميان
يرشف الحلم الزلال	وقصيدي تجتاح آلام الزمان
مازال في كهف البرية شاعر أو غفلة	لتفجر حلم الربيع
توعى المواشي والفقار	نوصي النسيم بهمة
وذبالة في ذلك الكهف القديم	وتحرض النهر الرضيع
تدعو النهار	تغري الجبال بنزهة
ليعود من قلب الجحيم	وتسوق أشواق الجود إلى السماء
من بين أحلام المقابر والصخور	وتدس روعي في النجوم
مازالت أحر في الظلام راقني	لأبد من عسل يد القلب كي ينساب نحو الله
أطهر القصيدة في القفار	لأبد من صبر جميل
لأبد من حطب و نار	فزماننا من صخرة صماء
بعض العواصف والعواطف والكلم	ومكاننا قطع من الليل البهيم
فالشعر ذنب شارد	كيف التخلص من قيود الطلن
والقلب طير ناء	كي نطلق الروح السجين ؟
أحلامه من ماء	ليعود صوب الفجر
هل يذكر الآن الربوع	يرنو إلى أحلامه في البحر
إما علت تاري وغنت بأرحات الشوق	ويعاق الأتوار
وقصيدي لم تكمل	وقصيدي حلم أصيل
رغم الزلازل والصواعق والفضيع	مازال ينقصه دفاعي عن غناء العشب

رغم التطلع والتضلع والصراع
لا بد من غوص إلى الأعماق
كي أَسْعِدَ النائي
من سلطة الأبحار
وعفونة الأتفاق
وأسواق أحلام الجبايع
إلى هدبر الآي
حيث المدى الحفاق

يجبي رحيق القلب
البحر ثار
وتكسرت في العمق أشجار الخنوع
ستحطم الأسطورة الأول على الأمواج
ويعود قلبي للسطوع
ليضيء هذي الأرض .

2- هبة الأريج

مر الهواء بطيئاً
يزاوج بين المياه وبين الحرائق
ومرت دموع الياسمين
تُحْدَقُ في أعين الواقفين على الصخرة العاتية
وتكسر قلب الحجر
ترفع رأيتها من جفون الأيَّامِ
ومن وقفة النخلة العاليه
من صفَل النجمة في دمي
وأشعل قلبي بصيحة
من ذا الذي آخى بين الحجارة والشجره

وسب أشعة من عيني
تَكفُ الشَّجَر
وهب الأريج ؟
أياها الجبل غن للطير القادم من مجري
للجرح القادم من قهري
للسر التائر
والبسمه الباترة
يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم
لا يحطمنكم فرسي
على لساني تَقف التسور

تسريح السفن
عودي إلى وجهك الأول
أنها الداليسه
واليسي ضحكة وتعالى
لنصنع مجد الطفولة
فالنهار قريب
والنهر بايعني والشجر
عودي إلى قلبك الأول
وارسلي وردة لدموعي
فقلبي فراشه

تلبسني القصيدة كي شمع



3-طيور الشعر

وما زالت سماء الشعر ممطرة
عيون الزهر ناظرة إلى قلبي
فأنداء وأعشاب
تطوف في دمي صور أحاصرها بأهدابي
وتلمع في المدى سحب
تضخ العطر في أعطاف قافيتي
فأنسام وأطياب
طيور الشعر عاكسة على قلبي
تهدهده على أنغام قافية

فلي من طلوعها خر
ولي من خمرها روح وأكواب
تغاديني على أمل أصب الشهد في متقارها
فالقلب بسان يظل الروح
وهذا الصبح أنخاب
ولي من رقة الأطيوار أحلام
تساقيني الهوى صورا أنام على دواليها
فجندات وأعاب
إذا ما هدني الإعياء هبت من دمي شعل

فتتح في سماء العمر أبواب وأبواب	تعدّ الرح قافلة
وتصرّح روعي الأولى إلى غدها	وغنى النهر والقاب
تكور حلمها الآتي فينسب	أنا في جنة عرض الهوى فيها سماوات وأحباب
فهذا الكون أشواق	ولي من جانب الطور سناءات
وهذا العمر أطيّار تهاجر في سماء الله	نداءات تكور ليها العاري
والأيام أسراب	فيصحو النور والطيب
تطاردنا لياليها بأحلام	أنا في دولة الإشراق تمتد سماواتي مدائن في عيون الشمس
تواردها نهارات	تذرو روحها العاري فلا علماً يحامرني ولا جوع يساورني
ومعضي العمر . . .	ودانية ظلال الروح لاهم ولا صاب
يمضي النهر والقاب .	ولي من دورة الأفلاك أنعام تفيض على المدى سورا

ARCHIVE

http://www. com

